



EL TEATRO DE CHEJOV: COMEDIA Y TRAGEDIA DE LA VIDA COTIDIANA

Alvaro Quesada



“ ¡Cuántas pequeñas, cuántas tonterías insignificantes adquieren de pronto en la vida, sin que nos demos cuenta, un significado! ...

“La vida es difícil. A muchos de nosotros nos parece a veces sórdida y sin esperanza; debemos darnos cuenta, sin embargo, que cada vez es más clara, más fácil, y, por lo visto, no está lejos el momento en que se volverá radiante y luminosa por completo... La humanidad busca apasionadamente y, por supuesto, al final encontrará. ¡Ojalá que sea pronto! ...”

A. P. CHEJOV,
“Las tres hermanas”

I. CHEJOV Y EL TEATRO

Los últimos años de la vida de Antón Pávlovich Chejov (1860-1904) se caracterizaron por un marcado interés del hasta entonces célebre cuentista hacia el teatro. Ese interés no era, sin embargo, una novedad. Ya desde el inicio de su carrera literaria, hacia 1880, intentó escribir una pieza, de la que sólo se conserva un viejo manuscrito sin título. (En algunas ocasiones ha sido publicada con el nombre de “Platónov”). Hacia finales de los ochenta —entre 1885 y 1891— Chejov escribe y hace representar una serie de obras cortas, además de dos obras largas que constituyen sus primeros intentos dramáticos importantes: *Ivanov* (1887) y *El espíritu del bosque* (1889). Ninguna de las dos tuvo éxito, y el propio Chejov expresó con respecto a la primera: “No supe escribir una pieza”; y prohibió la representación y la publica-

ción de la segunda durante el resto de su vida. Es fácil, sin embargo, reconocer en *El espíritu del bosque* una primera variante de lo que más tarde sería el *Tío Vania*, y ambas le sirvieron como experimentos útiles donde por primera vez intentó traducir al lenguaje dramático su peculiar manera de comprender la vida y los hombres.

El período de mayor intensidad en la actividad dramático-literaria de Chejov son los últimos ocho años de su vida. En 1896 se estrenó en Petersburgo *La gaviota*. Ese estreno constituyó uno de los más célebres fracasos en la historia del teatro: ni el público ni los actores de esta representación, estaban preparados para enfrentar las nuevas concepciones dramáticas de Chejov. Las relaciones de Antón Pávlovich con el teatro alcanzan su verdadero apogeo a partir de 1898 cuando se inicia, con la rehabilitación escénica de *La gaviota*, la intensa colaboración entre Chejov y el recién creado “Teatro de arte de Moscú”. El nuevo teatro, bajo la dirección de Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko, intentaba introducir innovaciones tan revolucionarias en la representación escénica, como las que ensayaba Chejov en la literatura dramática. La fecunda colaboración entre el escritor y los artistas moscovitas produjo, en escasos seis años, el montaje de cuatro obras de Chejov que significaron una verdadera revolución en el teatro: *La gaviota* (1898), *Tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904).

II. CHEJOV Y SU EPOCA

Los rusos utilizan una palabra muy expresiva, “bezvrémenie” (algo así como “el fin del tiempo”), para referirse a la época que va, desde la muerte de Alejandro II en

1881, en un atentado terrorista —cuando Chejov iniciaba su carrera literaria—, hasta el inicio de la Revolución de 1905 —menos de un año después de la muerte del escritor—. Fue ésta una época de incertidumbre y dolorosa transición histórica. La Rusia semifeudal de la servidumbre —abolida en 1861— se resistía a morir, o era sustituida por el desmedido afán de lucro y el mercantilismo de una burguesía incipiente y sin raíces en la historia. El “período heroico” de la burguesía, que sucedió en Francia a la Revolución, y las “ilusiones” románticas de la era napoleónica, no tuvieron su equivalente en Rusia. Las relaciones patriarcales y semifeudales conservaban aún su influencia inerte a través de hábitos, tradiciones y formas de comportamiento ya petrificados y obsoletos, cuando sólo se veía surgir en el horizonte histórico una pequeña burguesía, incapaz de crear otros valores que el ansia de riqueza y la satisfacción de sus mezquinos intereses comerciales. Chejov representó muy claramente las dos opciones inmediatas que ofrecía el presente ruso en *El jardín de los cerezos*. Pero ni los caducos Ranevskie, ni el mezquino Lopajin —a pesar de la delicadeza de unos y el pragmatismo del otro— representaban una opción histórica válida para el futuro de Rusia.

Fue una época de desintegración y descomposición de todas las tradiciones, los valores y las concepciones, que hasta entonces habían dado coherencia y sentido a las relaciones establecidas entre los hombres. Hay un paralelo evidente entre la actitud hacia la realidad de los intelectuales rusos del fin de siglo y la actitud de los héroes de Chejov. Lúcidos en el rechazo de esa vida “aburrida, tonta, sucia” que ofrecía el presente, pero desconcertados e impotentes frente a la necesidad de

dominarla o transformarla, sólo podían soñar como el barón Tusenbach de *Las tres hermanas*, en la cercanía de “una tormenta poderosa y purificadora, que avanza, ya está cerca y pronto barrerá de nuestra sociedad el ocio, la indiferencia, el prejuicio contra el trabajo y el tedio corruptor”. Cuatro años justos pasarían desde que, en enero de 1901, en el escenario del “Teatro de arte de Moscú”, resonaron por primera vez estas palabras, hasta que la masacre del así llamado “Domingo sangriento”, desató, en enero de 1905, la Primera Revolución Rusa.

La complejidad y dificultad de la época exigió de los escritores y artistas una nueva actitud hacia la realidad histórica y una búsqueda ardua, dolorosa —para algunos fue trágica— de los medios artísticos e intelectuales adecuados para poder enfrentarla con valor y honestidad. Garshin terminaría en el suicidio, Gleb Uspenski en la locura y el más grande de todos, León Tolstoi, se sumió en una profunda crisis espiritual, moral e intelectual que lo llevó a renegar primero, y a modificar más tarde, todas sus antiguas concepciones artísticas.

III. *CONFLICTOS HISTORICOS Y CONFLICTO DRAMATICO*

Los críticos y estudiosos de la obra dramática de Chejov han dejado constancia de las diversas innovaciones formales y técnicas que llevó a cabo el autor. Muy pocos, sin embargo, han reparado ni le han dado la importancia que se merece, a algo que todo el testimonio literario y humano de Chejov evidencia: la congruencia que para el autor existía entre su visión del mundo, su posición crítica ante la realidad y los hombres de su época, y los elementos técnicos y formales que no eran para él más que un medio para expresar lo primero. “La originalidad de un autor —escribía Chejov a su hermano en 1887— no descansa sólo en el estilo, sino también en su manera de pensar, en sus convicciones, etc.” Y en otra carta del mismo año: “La literatura solo es un arte cuando describe la vida tal como es en realidad. Su finalidad es exponer la verdad, auténtica y honesta”.

La experiencia central de los personajes —y de los contemporáneos— de Chejov, se expresa en una frase que cruza como un leit-motiv constante toda su obra: “Ya no es posible seguir viviendo así”. Todos son conscientes del ca-

rácter caduco e insatisfactorio de la vida que llevan, pero no son capaces de cambiarla, ni saben tampoco cómo hacerlo. Las obras de Chejov representan una época en la que el hombre perdió la fe en la coherencia interna, inmediata, entre lo que piensa o desea hacer y lo que realmente hace. Hay una escisión trágica entre las concepciones éticas, las aspiraciones y necesidades humanas, y lo que una telaraña casi imperceptible de relaciones y prejuicios sociales, afianzados por los hábitos y la rutina, abonados por la fuerza corrosiva del ocio y del tedio, hacen irremisiblemente del hombre en su vida cotidiana.

Para expresar este conflicto —que es banal y es trágico al mismo tiempo— Chejov se vio obligado a modificar la mayoría de las reglas y convenciones tetrales corrientes en su tiempo.

El concepto de la colisión y de la acción dramáticas tradicionales se basaban en la congruencia entre la voluntad y los actos del hombre. El conflicto se planteaba generalmente alrededor del enfrentamiento de dos voluntades antagónicas, que correspondían a concepciones opuestas del comportamiento y la finalidad del quehacer humano. La unidad y el desarrollo de la acción dramática estaban determinadas por la congruencia lógica y la relación inmediata de las voluntades en conflicto con los acontecimientos escénicos; estos últimos eran una simple manifestación externa directa de la voluntad de los héroes. Los hechos y los actos siempre correspondían a los pensamientos o los deseos de los personajes. La incoherencia entre propósitos (confesados o inconfesados) y actos, lo mismo que los hechos banales de la vida trivial y cotidiana, quedaban reservados a la sátira y la comedia, pero no podían ser tomados en serio como elementos de un conflicto trágico.

Las obras dramáticas de Chejov expresan un grado especial de alienación histórica, cuando el hombre no encuentra relación posible entre su voluntad —sus deseos y aspiraciones— y sus actos —su vida corriente y cotidiana— sumido involuntariamente en la rutina, la insatisfacción y el tedio. De aquí que el conflicto dramático no pueda ser, para Chejov, tan fácilmente expresable en términos de hechos y acontecimientos externos. “Todo el significado y el sentido dramáticos —afirmó en una ocasión— están en el interior y no en las manifesta-

ciones exteriores”. Y refiriéndose al disparo de Voinitski sobre Serebriakov en el tercer acto de *Tío Vania*, Chejov le recalca a Stanislavski que “el disparo no es un drama, sino un simple acontecimiento”. Los acontecimientos externos no representan en las obras de Chejov el núcleo de las auténticas concepciones y aspiraciones de los personajes, ni de los deseos de su voluntad; más bien, al contrario, sólo lo ocultan y deforman. Las manifestaciones exteriores no son aquí reflejo del mundo interno de los personajes; son mas bien índice de su incapacidad para actuar de acuerdo con lo que piensan y desean, de la incongruencia entre sus deseos y sus hechos.

Todo esto explica también la curiosa paradoja en que se fundan las obras de Chejov: lo más importante no es tanto lo que sucede en la escena, como “lo que no sucede”; algo que todos desearían que sucediera, a lo que todos aspiran, pero que no se concreta explícitamente, en forma de acontecimientos externos, en la escena.

IV. *SER Y DEBER SER: TEXTO EXPLICITO Y SUBTEXTO IMPLICITO*

En una carta de 1892 hacía Chejov una observación que, creo yo, bien puede tomarse como una clara expresión de su credo artístico: “Los mejores (escritores) —decía— son realistas y describen la vida tal cual es; pero debido a que la conciencia de una meta o finalidad impregna, como un jugo, cada una de sus frases, uno, además de ver la vida como es, presente también lo que la vida debería de ser”. Nemiróvich-Dánchenko, por otra parte, había observado que en las obras de Chejov, “la antigua acción”, basada en el significado explícito de los acontecimientos, como expresión directa del carácter y la voluntad de los personajes, fue sustituida por una “corriente subterránea”, un “subtexto” o trasfondo lírico y poético que permite entrever, en medio de los hechos banales, triviales, absurdos, de “la vida tal como es”, la necesidad oculta, latente, de que la vida “debería ser” de otra manera.

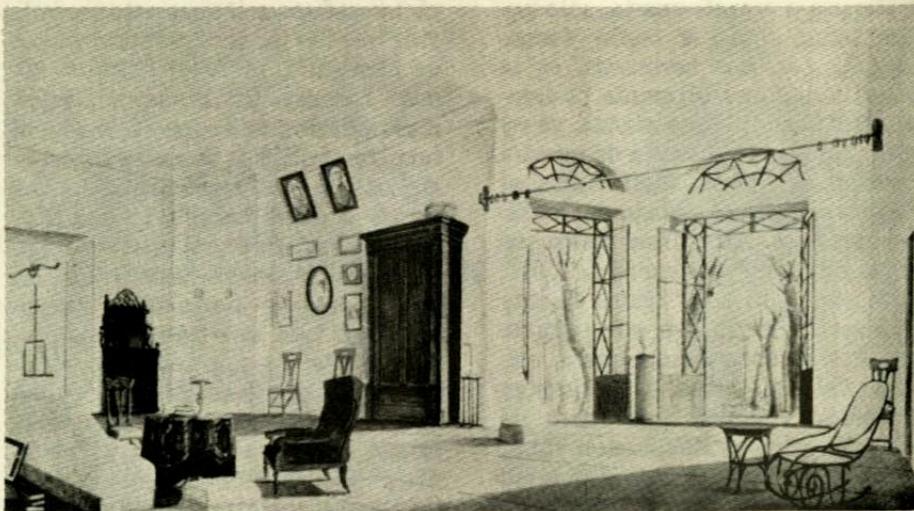
La verdadera “acción” de las obras de Chejov consiste en la exposición de ese conflicto entre “la vida tal cual es” y “lo que la vida debería de ser”. Ese conflicto se traslada al interior de cada personaje como contradicción entre el sig-

nificado interno y subjetivo de los hechos, que aparece en las necesidades, aspiraciones y anhelos de los personajes (subtexto implícito); y el significado lato, externo de sus actos y su comportamiento (texto explícito). El verdadero conflicto lo constituye la impotencia de los personajes para enfrentar y vencer la inercia destructora de las convenciones, los prejuicios y las relaciones sociales establecidas, que convierten su vida cotidiana en una sucesión absurda y rutinaria de nimiedades y mezquindades.

Chejov es el primer dramaturgo que devela la tragedia oculta tras la vida común y corriente de los hombres. Con esto introduce en el drama, otorgándole un carácter trágico, aspectos de la realidad y el comportamiento humanos, que antes eran tema exclusivo de comedia. Chejov borra así las fronteras entre comedia y drama; convierte la comedia en un drama y el drama en comedia. Esto fue causa de múltiples malentendidos de parte de críticos y directores —incluyendo al propio Stanislavski— que tenían dificultades para entender la mezcla de elementos tan heterogéneos en las obras de Chejov, o el hecho de que el autor considerara “comedias”, obras de contenido trágico como *La gaviota*, o *El jardín de los cerezos*.

El conflicto dramático en el teatro de Chejov es expresión del carácter contradictorio de la realidad misma, de la tensión entre el “ser” aparente y el “deber ser” oculto de la realidad; toda la acción dramática consiste en el develamiento del segundo en el primero. “Yo les describo la vida afirmaba Chejov— en forma veraz y por lo tanto artística, y ustedes podrán ver en ella lo que antes nunca habían visto: su desviación de las normas, sus contradicciones”.

En estas obras todo —los caracteres, las palabras, los hechos— tiene siempre un doble significado: el “textual” explícito y el implícito del “subtexto”. El significado “textual” —“la vida tal cual es”— expresa las normas y valores convencionales establecidos, y la imposibilidad de los personajes de renunciar a ellos por completo. El “subtexto” —índice de que esa vida “debe ser” de otra manera— se manifiesta en la consciencia que tienen esos mismos personajes de la irracionalidad, inhumanidad, caducidad de esa vida y esos valores convencionales; en su constante aspiración hacia “un



mundo nuevo y distinto”, que ofrezca a sus actos y a su esfuerzo una finalidad y un sentido. “Yo amo la vida en general. —dice Astrov en *Tío Vania*— Pero esta vida nuestra, la de esta región, la vida rusa, esta vida mezquina, no la puedo soportar... Cuando hay que cruzar un bosque en medio de la noche, y a lo lejos brilla una lucecita, no se repara en el cansancio, ni en la oscuridad, ni en las ramas que golpean el rostro... Yo trabajo como nadie en esta región... pero no veo a lo lejos ninguna lucecita”. Y, sin embargo, este mismo Astrov explicaba un rato antes cómo “al pasar cerca de algún bosque campesino que yo salvé de ser talado, o bien cuando escucho el ruido del viento en los jóvenes bosques que yo sembré con mis propias manos, adquiero conciencia de que el clima de la tierra depende un poco de mí, y que si dentro de mil años el hombre es feliz, yo seré un poco el culpable”. Y Elena Andréievna se referirá a él más tarde como un “talento”, un hombre que “al sembrar un arbolito... está ya pensando en el futuro de la humanidad”.

V. PLURIVALENCIA DE LOS ELEMENTOS

La tensión entre estas dos tendencias contradictorias —el texto y el subtexto— dentro de una misma realidad, es la que determina esa peculiar plurivalencia de los elementos en los dramas de Chejov y su concepción tan particular del desarrollo de la acción dramática. Las palabras y los hechos no tienen un único significado “textual”, no tienen un valor definido y unívoco, sino que adquieren diversas connotaciones “subtextuales”, dentro del aparentemente sencillo, pero en realidad intrincado y complejo tejido dramático de Chejov. La acción

tampoco mantiene un desarrollo lineal, determinado por nexos lógico-formales y mecánico-causales entre los acontecimientos y los caracteres.

La construcción literaria y dramática de las obras de Chejov ha sido cabalmente comparada con una composición musical, en donde la secuencia lógica y el valor unívoco de cada elemento, han sido sustituidos por la repetición, en diversas variaciones y combinaciones, de algunos temas o motivos, que a cada exposición se profundizan y enriquecen, dotados de múltiples o inesperadas connotaciones semánticas y emocionales. El tema del bosque, de la belleza, del trabajo, en *Tío Vania*; el tema de Moscú, de la vida en el futuro y del trabajo, en *Las tres hermanas*; aparecen con diversas variaciones y sentidos a lo largo de las dos obras, entremezclados con el tema central de la destrucción, la frustración de la vida y las esperanzas de los hombres por la inercia, el ocio, el tedio, y la aspiración clandestina pero irrenunciable hacia la felicidad, hacia un mundo nuevo, más humano, luminoso y digno.

“En la escena —afirmaba Chejov— todo debe ser tan complejo y al mismo tiempo tan sencillo como en la vida. Los hombres comen, simplemente comen, y al mismo tiempo se conforma su suerte y se destruyen sus vidas”. En las obras de Chejov las reflexiones sobre lo más íntimo e importante —sobre el valor y el sentido de la vida— aparecen ocultas, entreveradas en medio de observaciones y acotaciones insignificantes y banales: el calor que hace en Africa, una epidemia de viruelas en Tsitsikar, el contenido de los platillos caucásicos o la temperatura del samovar. Astrov, en *Tío Vania*, interrumpe sus líricas digresiones sobre el bosque y la feli-

cidad futura del hombre para tomar un trago de vodka, al ver venir a un sirviente con una copa, y agrega a renglón seguido: "todas estas cosas, a fin de cuentas, deben ser una chifladura".

Los personajes que parecen ocuparse de lo más trivial e inmediato, están al mismo tiempo inmersos en vagas, a veces torpes, pero siempre hondas y serias preocupaciones sobre la necesidad de dar un auténtico significado a sus vidas, sobre el advenimiento y la inminencia de un mundo nuevo, más humano, más pleno. "Ya que no nos dan té, pues entonces filosofemos", exclama Vershinin en *Las tres hermanas*, y se lanza a una honda discusión con Tusenbach sobre el destino de la humanidad, interrumpida por la inoportuna observación de Chebutykin: "Balzac se casó en Berdichev". El mismo Chebutykin repite, medio en broma medio en serio, como un leit-motiv en sordina, a todo lo largo de los dos últimos actos: "nosotros en realidad no existimos, sólo nos parece que existimos".

La misma ambivalencia que aplica a la valoración de la realidad y los hechos, emplea Chejov hacia sus personajes. Ya en 1887, mientras escribía el *Ivanov*, se quejaba de cómo "los dramaturgos modernos llenan sus piezas de personajes que son exclusivamente ángeles o villanos... Yo he querido ser más original —agregaba— no presento ningún ángel y ningún malhechor... no culpo y no justifico a nadie". Sus personajes no son ni buenos ni malos; o más bien buenos y malos. Son seres capaces de reflexiones elevadas y profundas, nobles y delicadas intenciones, pero incapaces de llevar en la práctica cotidiana, una vida de acuerdo con sus aspiraciones. No hay en Chejov protagonistas y antagonistas. Los verdaderos antagonistas son esa "vida aburrida, tonta, sucia", esa vida corroída por el ocio, el tedio y la insatisfacción que llevan los personajes, y las trabas objetivas y subjetivas que los convierte en víctimas de su medio y sus circunstancias, pero también en culpables, al dejarse despojar pasivamente de su derecho y su obligación, como seres humanos, a la inteligencia, la dignidad y el esfuerzo. "Los hombres que vivan cien o doscientos años después de nosotros —declara Astrov al tío Vania al finalizar la obra— nos despreciarán por haber vivido de manera tan tonta y desabrida... En toda esta región sólo hubo dos hombres inteligentes y ho-

nestos: tu y yo. Pero en cuestión de diez años esta vida mezquina, esta vida despreciable, nos tragó, envenenó nuestra sangre con sus miasmas podridos y nos convertimos en seres tan vulgares como los demás".

Así pues, el recurso del subtexto, descubierto por Chejov, es el medio dramático más adecuado para expresar fielmente su posición ante el mundo y los hombres de su época. Este recurso le da la posibilidad de introducir el elemento lírico y elegíaco dentro de lo prosaico y trivial, develar la necesidad latente de un mundo nuevo y pleno, dentro de las costumbres y convenciones petrificadas, inertes, caducas que rigen la vida cotidiana de los hombres.

En este sentido Chejov no es sólo el "cantor del crepúsculo", la futilidad y el desaliento, al que han querido reducirlo los que limitan su obra a la descripción "naturalista" o "impresionista" de la "vida tal cual es". En Chejov hay también —y sobre todo— la apasionada denuncia de que la vida no puede seguir siendo como es, que la vida deberá ser de otra manera. Chejov es también el cantor del amanecer de un mundo nuevo, de la esperanza y la fe inquebrantables en la fuerza creadora del hombre y la historia, y

de su capacidad, para gestar un futuro digno, radiante y luminoso. ■

BIBLIOGRAFIA SOMERA

1. CHEJOV A., Teatro completo, Aguilar, Madrid, 1959.
2. CHEJOV A.P., Sobranie sochinenij, Moscú, 1961-1964, 12 tomos (Teatro completo, t.9)
3. BERDNIKOV G.P., A.P. Chejov, Leningrado, 1970.
4. BIALI G.A., "Chejov", en *Istoria russkoi literatury*, t.9.kn.2, Moscú-Leningrado, 1956.
5. BRUSTEIN R., "Anton Chejov", en: *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires, 1970.
6. CHUDAKOV A.P., *Poetica chejova*, Moscú, 1971.
7. JACKSON R.L. (Ed.) *Tchekhov, a collection of critical essays*, N. Jersey, 1967.
8. YERMILOV E., A.P. Chejov. Moscú, 1959.
9. *Chejov i evo vremia* (varios autores), Moscú, 1977.
10. *Russkie pisateli o literaturnom trude*, t.3. Leiningrado, 1956. (Antología).
11. *V tvorcheskoj laboratorii Chejova* (varios autores), Moscú, 1974.

