

**VOLVER A LEER A CHÉJOV:  
*EL HUERTO DE LOS CEREZOS*\*<sup>1</sup>**

**Pedro Gandolfo G.**

*El Huerto de los Cerezos* —señala Pedro Gandolfo en este ensayo— es una obra atravesada por el conflicto entre actividad y pasividad, soledad y comunicación, belleza y cambio. El fluir del tiempo es su gran tema subyacente, tiempo que parece atrapar a los personajes en una abúlica inercia. El desenlace, si bien pasa por el sacrificio del jardín de los cerezos y de lo que ello simboliza, desanuda el cautiverio y lanza a los personajes hacia un porvenir real. La obra pone a la vista los rasgos principales de la dramaturgia chejoviana: la estructura de llegadas y despedidas, los diálogos inconexos y cotidianos, la importancia del texto no dicho y el silencio, el ritmo sincopado.

*Palabras clave:* Chéjov; silencio; diálogo; tiempo; resentimiento; ritmo.

*Recibido y aceptado:* noviembre de 2010.

---

PEDRO GANDOLFO. Escritor, ensayista y crítico literario. Magister en filosofía por la Universidad de Chile. Su último libro es *Artes Menores*.

\* Texto basado en la conferencia dada en el CEP el 3 de noviembre de 2010 en el marco del ciclo de conferencias “Volver a Leer”.

<sup>1</sup> Todas las citas de los textos de Antón Chéjov han sido obtenidas de *Antón Chéjov, Teatro Completo (incluye Platonov)*, traducción de Galina Tolmacheva (Buenos Aires: Ediciones Adriana Hidalgo, 2005, tercera edición).

Algunas de las principales premisas generales de este texto, relativas a la dramaturgia chejoviana, son del todo deudoras del insuperable ensayo *Sobre Literatura Rusa: Itinerario a lo Maravilloso*, de Angelo María Ripellino (Barcelona: Barral Editores, 1970).

*Estudios Públicos*, 120 (primavera 2010).

*El Huerto de los Cerezos* es la última obra dramática de Chéjov (1903) y eso la convierte en un observatorio privilegiado de su dramaturgia. Su estreno se vio envuelto en una polémica, sobre la cual retornaré más adelante, acerca del tono o carácter de la obra: mientras Chéjov defendió e intervino en que se la considerase como comedia, Stanislavsky —nada menos—, el director, le dio en la puesta en escena un tono melancólico, elegíaco: el adiós afligido a un mundo, a un orden de cosas pasadas (representados por el jardín de los cerezos). Chéjov es un autor muy personal, que se aleja, desde luego, del romanticismo subjetivista del siglo XIX y adhiere a un realismo cuyo credo poético es que la única obligación del artista es presentar (o mostrar) el problema, no plantear una solución (y decirla). En sus obras maduras como ésta, además, añade elementos simbolistas importantes, lo cual lo aleja de cualquier naturalismo simplón.

El argumento de la obra es muy simple: una antigua finca familiar, en alguna provincia rusa, está a punto de ser rematada en una subasta por la acumulación de deudas de su propietaria, la viuda Lyubov Ranévskaja (Lyuba). Esta finca señorial posee como su máximo tesoro un hermoso huerto de cerezos. Es usual que “Vishniovi Sad” se traduzca alternativamente por jardín o por huerto. El punto no es menor. La utilización de los cerezos en el jardín es muy característica dentro de la cultura japonesa en la cual el cerezo juega un papel muy importante. En la obra de Chéjov, según recuerda Firs, el anciano mayordomo:

En otros tiempos, hace cuarenta o cincuenta años, se secaban las cerezas, las ponían en conserva, las maceraban, hacían mermelada con ellas, y a veces también [...] mandaban carros enteros de cerezas secas a Moscú y Hartóv. ¡Y vaya dinero que se ganaba! Y por aquel entonces las cerezas secas eran blandas, dulces, jugosas, dulces, sabrosas.

Es decir, originariamente el jardín tuvo un carácter utilitario, productivo, los cerezos eran un negocio. En el momento en que se desarrolla la obra han perdido ese carácter y poseen un valor puramente ornamental. “Lo único notable que tiene este huerto es que es muy grande. Sólo da fruta cada dos años y no hay nadie que la compre”, replica Lopajin, el nuevo rico, el pragmático hombre de negocios de la obra. En nuestro lenguaje agrícola, el jardín de los cerezos es un “potrero de

cerezos” bastante abandonado. Desde un ángulo, el paso de potrero o huerto a jardín es un descenso (porque dejó de producir, de rentar); desde otro ángulo, es un ascenso “social”, una pretensión aristocratizante: “El diccionario enciclopédico menciona este huerto” (Chéjov, 1903, Primer Acto), señala con orgullo Leonid Andréievich Gáiev, el hermano y administrador de la finca de la señora Ranévskaja. Cabe señalar que a lo largo de los cuatro actos de la obra no se menciona ningún otro cultivo de la finca: sólo los cerezos. El huerto pasa a ser la encrucijada que parece oponer a dos tipos de personajes: de un lado, Lyuba, Gáiev, Varia, Annia, románticos arraigados en la tradición que ansían, sin actuar eficazmente para lograrlo, conservar la casa y el jardín; del otro, los prácticos nuevos ricos, los hombres de negocios, tipo Lopajin (quien aconseja talar el huerto, parcelar el terreno y arrendarlo para fines de agrado); los primeros vienen en descenso y otros, en ascenso.

En la topografía de esta obra cabe considerar, en el interior: la casa familiar y el huerto de los cerezos (que forman una contigüidad) y el río (en el que murió el hijo menor de Lyuba, tragedia que ensombrece su vida y la hizo huir de la finca a Francia). El espacio exterior, tan importante en las obras de Chéjov, el lugar fuera del escenario de donde los personajes llegan o donde alguna vez han vivido y donde se ensueña con vivir o regresar. En general ese espacio fantasmático de Chéjov es Moscú o San Petersburgo. Aquí es París. En el acto primero, la viuda Lyuba llega de regreso de París luego de cinco años de ausencia y en el acto cuarto y final, regresa a París.

### Los personajes

En los trabajos dramáticos de Chéjov abundan los personajes mermados por la rutina diaria, por el ilusorio devenir de una existencia inauténtica: figuras de gestos obsesivos, de voluntad paralítica, incapaces de actuar sus deseos. En el eje temporal los personajes —atezados entre un pasado que se desmorona y un futuro radiante pero desmesuradamente quimérico— languidecen en un presente inmóvil, inerte, abúlico.

El destino no ha permitido a estos hombres ser ellos mismos, alcanzar las metas que soñaban, su vida está signada por el fracaso y la frustración. El tejido de su manera de vivir es compendiada por Sorin

en *La Gaviota* con la fórmula: “Cuando era joven, quería ser literato... y no lo he sido; quería hablar con garbo... y hablo malísimamente; quería casarme... y no me he casado; quería vivir en la ciudad... y me quedé en el campo donde estoy acabando mis días [...]”.

Chéjov da múltiples ejemplos de este fracaso. En *El Huerto de los Cerezos*, Charlotta, la institutriz, señala: “Siempre sola, siempre sola, no tengo a nadie y no sé quién soy ni por qué vivo”. Y Epijódov, el empleado: “no llego a comprender qué camino he de seguir, qué quiero en realidad, si vivir o matarme”. Y Trofimov, el tutor del niño muerto, eterno estudiante (lo han echado de dos universidades), sobrevive prematuramente envejecido sin haber nunca escrito nada ni trabajado en nada.

Fijos en un punto muerto, la vida se les escurre como agua entre las manos, ya que incluso los deseos más intensos no maduran en actos de voluntad y sus gestos —disminuidos y reiterados— no corresponden al ímpetu de sus deseos. En los personajes de Chéjov, la amplitud excesiva de los sueños contrasta con el letargo que los inmoviliza: como si se reservaran el presente para un repertorio infértil de lamentos, vanas esperanzas y discursos encendidos, difieren toda acción hasta un radiante futuro que no verán.

Los héroes de *El Huerto de los Cerezos* comparten este rasgo: han permanecido impasibles durante años frente a la ruina progresiva del patrimonio familiar y cuando el remate de la finca es inminente prácticamente no hacen nada para evitarlo y lo poco que hacen carece por completo de eficacia. En vez de actuar, los héroes chejovianos cultivan pequeñas extravagancias y manías. Cada uno tiene su tema constante, su debilidad que a ratos se convierte en monomanía. El ambiente trivial, “la vida gris” que les reprocha la viuda Lyuba, los convierte en estafalarios: Epijódov, “el veinte calamidades”, ostenta de sus desgracias, Gáiev chupa caramelos y a pito de nada menciona jugadas de billar. Firs siempre está murmurando frases ininteligibles y vive preocupado de si Gáiev lleva el abrigo apropiado. Chéjov refuerza el prosaísmo de la existencia ordinaria con continuas referencias a comidas y bebidas: en el momento del desenlace del conflicto de *El Huerto de los Cerezos*, Gáiev trae anchoas y arenques de Kerch.

Aunque se burla de ellos, Chéjov parece transmitir una cierta ambigua simpatía hacia sus personajes indolentes, hacia todos aquellos torpes para actuar. Resulta de ello que los poquísimos personajes ac-

tivos adquieren un aire de intolerables y groseros intrusos. Lopajin, el cual, aunque de origen humilde (su padre y su abuelo fueron esclavos del padre y el abuelo de Lyuba), ha conseguido acumular grandes bienes, Chéjov tiende a envilecerlo. Lopajin simboliza el astuto pragmatismo que corta los jardines y perturba la inmovilidad de la belleza. Sus ideas positivas, su energía y sus proyectos parecen triviales y vulgares a Chéjov comparados con la irresponsable indecisión de Ranévskaja y su hermano Gáiev. Y no importa si Ranévskaja es insubstancial y Gáiev es casi un inútil mentecato.

Es que Chéjov, a pesar de su aparente neutralidad, revela, a mi parecer, un profundo desdén contra todo utilitarismo. No puede conciliarse del todo con los que ven claro, que intervienen eficazmente en su propia existencia, que viven logradamente en el presente. A su juicio, los activos son los mediocres y su desprecio por ellos es mayor por cuanto acaban siempre venciendo. La vida, no obstante, es implacable e impone a Lopajin en lugar de Gáiev y abandona al fiel Firs encerrado en la casa como en una tumba. Chéjov parece mantenerse de parte de los débiles, de las criaturas que se ahogan en lo indeterminado, que sucumben en sus propios sueños. Para poner en evidencia la irreflexiva pureza de sus personajes, los rodea de una atmósfera infantil: Ranévskaja se exalta y llora ante el cuartito en que vivía cuando niña; Annia, su hija, cuenta que una vez voló en globo; Gáiev come caramelos.

En las figuras de Chéjov contrasta con la repugnancia por todo activismo consciente el deseo espasmódico de actividad en el futuro. En tanto desdeña el trabajo y el pragmatismo real encarnado por Lopajin, coloca en la voz de Trofimov, por ejemplo, retóricos discursos que promueven una esperanza de redimirse en un futuro remoto a través de un trabajo tenaz.

### **La estructura**

En el adormecimiento de la existencia cotidiana, los conflictos parecen venir sólo de fuera. En el primer acto de sus obras, algunos personajes llegan y perturban el orden habitual de los acontecimientos. Eso no significa que esos personajes sean diferentes de los abúlicos sedentarios de la provincia. Pero Chéjov diseña su teatro como un diagrama de encuentros, separaciones y adioses. Esto es especialmente válido para *El Huerto de los Cerezos*. La llegada de la señora Lyuba Ranévskaja

llena de alegría y alboroto la casa y el jardín somnolientos. El acto final, que hace de equilibrio perfecto al primero, es el acto de la despedida y los adioses, acto magníficamente estructurado en una progresión confusa, en apariencia desarticulada, pero en que se mezclan de una manera perfecta los elementos cómicos y trágicos: tardan en partir (aunque afirman insistentemente que están partiendo), siempre algo insignificante, absurdo los retarda; es un carrusel de equívocos y torpezas que se dilata hasta la ominosa escena final:

**Trofímov:** Bueno, señores, ¡Es hora de ir saliendo!

**Lopajin:** ¡Epijódov, mi abrigo!

**Lyuba:** Me quedaré sentada un minuto más. Como si nunca hubiera visto antes cómo son las paredes de esta casa, cómo son los techos, los miro ahora con avidez, con un amor tiernísimo.

**Gáiev:** Me acuerdo que cuando tenía seis años, el día de Pentecostés, estaba yo sentado en esta misma ventana y miraba a mi padre que se iba a la iglesia...

**Lyuba:** ¿Han recogido todas las cosas?

**Lopajin:** Parece que todo. (A Epijódov, mientras se pone el abrigo.) Epijódov, cuida bien que todo esté en orden.

**Epijódov:** (Con voz ronca.) ¡Quédese tranquilo, Yermolái Alexévich!

**Lopajin:** ¿Por qué tienes esa voz?

**Epijódov:** Tomé agua y me tragué algo...

**Iasha:** (Con desprecio.) ¡Qué ignorancia!

**Lyuba:** Nos iremos y aquí no quedará ni un alma...

**Lopajin:** Hasta la primavera.

**Varia:** (Saca bruscamente de un paquete un paraguas y parece que quisiera pegarle a alguien; Lopajin finge haberse asustado.) Pero ¡No, no... ni siquiera pensaba!

**Trofímov:** Señores, vamos a los coches... ¡Ya es hora! ¡El tren está por llegar!

**Varia:** Petia, aquí están sus chanclos, al lado de la valija. (Con lágrimas.) Pero, ¡Qué sucios que están, qué viejos!

**Gáiev:** (Muy turbado, teme ponerse a llorar.) El tren..., la estación... Cruzada en el centro. La blanca en el rincón y carambola doble.

**Lyuba:** ¡Vamos!

**Lopajin:** ¿Están todos? ¿No queda nadie ahí? (Cierra la puerta lateral izquierda.) Aquí es donde quedan guardadas todas las cosas que hay que cerrar. ¡Vamos!

**Annia:** ¡Adiós, casa! ¡Adiós vieja vida!

**Trofimov:** ¡Buenos días, vida nueva! (Sale con Annia.)

Varia echa una mirada por toda la habitación y sale sin apresurarse. Salen también Iasha y el perrito.

**Lopajin:** Entonces, hasta la primavera. ¡Vamos saliendo, señores!... ¡Hasta la vista!... (Sale.)

Lyuba y Gáiev se quedan solos. Como si sólo hubieran esperado este momento, se echan el uno en los brazos del otro y sollozan contenida y quedamente, con temor de que se les oiga.

**Gáiev:** (Desesperado.) ¡Hermana mía!...

**Lyuba:** ¡Oh, mi querido, mi delicioso, mi bello jardín! ¡Mi vida, mi juventud, dicha mía, Adiós!... ¡Adiós!...

**La voz de Annia:** ¡Mamá!

**La voz de Trofimov:** ¡Aúuu!...

**Lyuba:** ¡Ya vamos!...

La escena queda vacía. Se oye cerrar con llave todas las puertas; después, el partir de los coches. Silencio. En medio del silencio sordo el golpe de un hacha contra los árboles; es un sonido solitario y triste. Se oyen pasos. Por la puerta de la derecha entra Firs. Está vestido como siempre de chaqueta y chaleco blanco, pero lleva pantuflas. Está enfermo.

**Firs:** (Se acerca a la puerta de la izquierda, prueba el pestillo.) Está cerrada... Se han ido... (Se sienta en el diván.) Se olvidaron de mí. No importa... Me quedaré aquí sentado... pero seguro que Leonid Andréivich no se ha puesto el gabán de piel; se fue con el tapado. (Suspira preocupado.) Y yo no estaba para advertírselo... ¡Ah, la juventud, la juventud! (Murmura algo incomprensible.) La vida pasó, como si uno ni hubiese vivido... (Se acuesta.) Me recostaré... No tienes fuerza, no te ha quedado nada, nada... ¡Eh tú, torpe! (Está tendido, inmóvil.)

Se oye un sonido lejano, como del cielo, el sonido de una cuerda que se rompe, un sonido triste, que vibra y se apaga lentamente. Se hace el silencio y sólo se oye, a lo lejos, en el huerto, el golpe del hacha contra el árbol

### **El silencio: Lo dicho y lo no dicho**

En el estremecedor texto transcrito y en todo *El Huerto de los Cerezos* queda en evidencia que es imposible comprender la obra de Chéjov sin atender a un texto no dicho, subentendido, una urdimbre callada, sugerida de distintas maneras, a través de las indicaciones para el director y los actores (que a veces son casi microcuentos), ruidos, música, movimientos o inmovilidades, entradas y salidas y, sobre todo, por el silencio mismo. Lo que el gran autor ruso deja aparecer en la superficie del discurso (fragmentario e inconexo a veces) es tan sólo un mínimo y el resto —la parte mayor— permanece latente, pero actuante. Se podría decir que las obras del dramaturgo ruso tienen volumen, una dimensión de profundidad que es preciso indagar más allá de la superficie del texto, dimensión que reclama un enorme trabajo de interpretación del actor, del director y del público.

Es interesante destacar cómo Chéjov, quizás por primera vez en la dramaturgia, se atreve a introducir (en aquel mínimo que aflora) un diálogo que refleja la cotidianidad en su discurrir en apariencia más insubstancial (alguien busca sus chanclos, otro aúlla, éste pide su abrigo, aquél hace un recuerdo que no termina, uno hace una broma sin gracia, el otro repite su muletilla de siempre). Chéjov, en este sentido, trata de representar la manera en que se da “realmente” una conversación social en una cena o en un salón, por ejemplo. No elimina la mucha paja del poco trigo, sino que la deja estar porque, a mi entender, intuye que esas referencias banales y entrecortadas (que otro dramaturgo excluiría) pueden irradiar mucho sentido y porque, desde luego, el trigo (en un texto) sobresale a partir de la paja. La acción, que suele ser escasa, se mueve rodeada por este curioso enjambre. El parlamento final de *Firs* es un claro ejemplo de este procedimiento. Pero toda la obra está poblada también de estas trivialidades no triviales, de esas insignificancias luminosas.



## Los ruidos exteriores

En *Pieza Inconclusa para Piano Mecánico*, hermosa película del director Nikita Mikhalkov (1977), basada en textos de Chéjov, se puede apreciar el papel que juega el silencio y el engranaje de diálogos inconexos mencionados anteriormente. También allí aparece cómo el aburrimiento y la soledad de sus personajes son agrandados por la constante presencia de la música, por el incesante acompañamiento sonoro, en *off*, que viene de fuera del escenario.

Así, un misterioso rumor de sonidos exteriores circunda las inquietantes escenas del jardín de los cerezos. Los sonidos tienen a menudo en su teatro función simbólica: los rasgueos fastidiosos de la guitarra de Epijódov, el rechinar de los zapatos de Firs, voces, el sonido de los carruajes que se acercan o se alejan, los sones de la orquesta de los judíos, el chirrido de las llaves que cierran las puertas de la casa desierta, el batir de las hachas que talan los árboles, ingrato y desconsolador: “Se oye un ruido lejano, como si viniera del cielo, el ruido como de una cuerda que se rompe y que se va apagando lenta y tristemente”, es la indicación repetida dos veces en el acto segundo y en el acto final. Esta atmósfera sonora es ominosa, de algún modo anticipa el quiebre final, el descalabro, el colapso y desmoronamiento; es disonante o inoportuna u ominosa.

## Símbolos

La dramaturgia chejoviana, sin perjuicio de su realismo, está llena de símbolos: el cerezo es un árbol con una carga simbólica muy fuerte en todas las culturas, desde la antigüedad greco-latina, las culturas centroeuropeas, japonesa, china, etcétera. Me parece obvio que no es lo mismo un manzano, o un peral, que un huerto de cerezos. El cerezo se vincula a la vida simple y sencilla, a la inocencia, a la belleza y felicidad efímeras (su floración es hermosa, abundante, pero muy breve) y también tiene una simbología erótica y sexual: las declaraciones amorosas y compromisos se hacen durante la floración de los cerezos. En esta obra, al contrario, hay tres o cuatro relaciones amorosas latentes, pulsiones que no cuajan, amores a punto de declararse, compromisos que no se atan.

Con todo, el cerezal parece simbolizar aquí el elemento unitivo que (junto con la casa) sostiene a la familia como un todo reunido. Abandonado el huerto de los cerezos, cada cual sigue, al final de la obra, su propio camino, se dispersa la familia y ya nada los retiene. Hay un paralelismo, en este aspecto, con la función que para Amy, la protagonista de *Reunión de Familia*, de T. S. Eliot, cumple la casa, pero la actitud irreflexiva de Lyuba contrasta completamente con la firme actitud de aquélla.

Hay muchos otros componentes simbólicos. Desde luego el sonido del hacha y de la cuerda que se rompe y, además, cuando Lopajin declara que es el nuevo dueño, Varia, la hija adoptiva, lanza las llaves al suelo. Y ya antes, Trofimov, el estudiante eterno, exhorta a Annia, la hija menor, a abandonar las rutinas inveteradas: “Si tienes las llaves de la casa, echadlas al pozo y marchaos. Sed libre como el viento”.

### El diálogo chejoviano

El diálogo en las piezas chejovianas revela de manera cruda la soledad, la clausura e incomunicación de las personas. Las criaturas parecen mónadas, en el sentido de Leibniz: cada cual persigue su propia idea, que no concuerda con las inquietudes y obstinaciones de los demás. Encerrados en sus estrechas y angustiadas conciencias, son extraños entre ellos y tienen dificultades para comunicarse y darse ayuda. A menudo los personajes de Chéjov, como Trofimov, como Lyuba, prorrumpen en encendidos monólogos de gran belleza y profundidad, pero sin intencionalidad seria, sin que sus conductas se correspondan con ellos, de modo que los abandonan o se arrepienten al siguiente parlamento o los contradicen con sus actos o gestos. El diálogo deja, así, de ser un medio de comprensión mutua: es un ensamblamiento de soliloquios dispersos o inconducentes. El ritmo de Chéjov se caracteriza, pues, por la abundancia de pausas que entrecortan el discurso, las cantinelas, la profusión verbal, la conversación discordante que hace casi palpable el desajuste de sus figuras, la desolación de su fracaso. ¿No nace acaso de esta incomunicabilidad la atrofia intelectual de algunos personajes modernos? ¿No es éste el camino que conducirá, por ejemplo, en los personajes de Beckett a la anulación de la memoria, a la pérdida del sentido de identidad, a la sublevación del lenguaje? La lectura de este fragmento del acto tercero es un buen ejemplo de lo anterior:

**Charlotta:** (Con acento alemán.) ‘Está usted mi ide-al’.

**La voz:** Usted también gustarme mucho, señora.

**El jefe de la estación:** (Aplauda.) ¡Bravo, señora ventrílocua!

**Píshchik:** (Admirado.) ¡Dígame un poco! Encantadora Charlotta Ivanovna... Estoy sencillamente enamorado...

**Charlotta:** ¿Enamorado? (Encogiéndose de hombros.) ¿Acaso usted puede amar? Gunter Mensch, aber schlechter Musikant.

**Trofímov:** (Palmea a Píshchik.) ¡Caballo mío!

**Charlotta:** ¡Atención señores! ¡Un truco más! (Toma una manta de una silla.) ‘Aquí una buena manta, yo venderla...’ (La sacude.) ‘¿Alguien quiere comprar?’

**Píshchik:** (Admirado.) ¡Dígame un poco!

**Charlotta:** Eins, zwei, drei. (Levanta rápidamente la manta caída; detrás está Annia, que hace una reverencia, corre hacia la madre, la abraza y sale corriendo de la sala, en medio de un entusiasmo general.)

**Lyuba:** (Aplaudiendo.) ¡Bravo, bravo!

**Charlotta:** ¡Ahora más! Eins, zwei, drei. (Detrás aparece Varia que saluda.)

**Píshchik:** (Admirado.) ¡Dígame un poco!

**Charlotta:** ¡Final! (Tira la manta sobre Píshchik, hace una reverencia y sale corriendo de la salita.)

**Píshchik:** (Siguiéndola apresuradamente, arrobado.) ¡Asesina!... ¡Qué le parece, qué le parece! (Sale.)

**Lyuba:** Y Leonid todavía sin venir. ¿Qué hace tanto tiempo en la ciudad? No lo entiendo. Es seguro que allí ya todo terminó; o la propiedad ya está vendida, o el remate no se hizo; ¿Por qué, entonces, mantenernos tanto tiempo en la incertidumbre?

### Los temas

Puesto que cada figura interviene con su propio motivo autónomo y disonante, cada drama es, a primera vista, una sucesión de temas que se siguen y acosan sin un nexo aparente. Un tema apenas sugerido se disuelve en otro y también éste se esfuma, dejando un amargo

residuo. En otras palabras, cada comedia es una densa serie de piezas semánticas, unidas mecánicamente, una secuencia de acentos diferentes que se superponen, como los materiales más dispares en los *collages*.

En esto coincide la novedad de la estructura del teatro de Chéjov: en el fragmentario desorden de su ritmo, en la falta de compacidad, en el gusto de lo indefinido. Contribuye a hacer el diálogo más inconexo una técnica que suele llamarse “quiebre semántico” (Ripellino, 1970). En el tristísimo momento de la partida, en el último acto, Gáiev dice: “Hay que irse. Ya falta poco. (Mirando a Yasha.) ¿Quién es el que apeseta a arenques?”. Y Varia, hablando con Annia, acerca de Lopajin: “Todos hablan de nuestra boda, todos me felicitan, y, en realidad, no hay nada, todo es un castillo en el aire... (Con otro tono.) Tienes un broche que parece una abeja...” Saltos de entonación, chispazos de *nonsense*, viradas conceptuales, rompen las atmósferas penosas, los embrollos angustiosos.

Con todo, en Chéjov hay un poderoso deseo de belleza, pero ésta es considerada como un bien frágil y que requiere la quietud para sobrevivir y, por lo mismo, siempre existe el temor de que sea ofuscada por el marasmo de la época y por la abyección de la vida diaria, moderna y utilitaria. *El Huerto de los Cerezos* es la antítesis de la tosquedad cotidiana, como lo es también, de algún modo, Nina, en *La Gaviota*.

En el teatro de Chéjov la belleza coincide con el amor. Hay en sus comedias complejas ramificaciones de amor, series de triángulos y pasiones frustradas, tortuosos trazados del destino que se superponen. Pero se trata siempre de ráfagas fugaces, de pequeñas llamas ilusorias. El amor en *El Huerto de los Cerezos* está marcado por ese sino: Ranévskaja y su amante parisino, Varia y Lopajin, Annia y Trofimov, Yasha y Duniasha.

La belleza, cuando logra florecer, es brevedad, ligereza y vulnerabilidad. Es lo opuesto, por lo mismo, a toda alteración, a toda acción. No sabe protegerse, es inerme frente al cambio.

El desvanecerse de la belleza, el automatismo de los gestos, las exuberantes entregas líricas, el entrecruzar de cadencias discordes, las pausas inesperadas: todo esto contribuye a expresar lo inexorable, el gran tema que subyace en el drama de Chéjov: el inmenso fluir del tiempo que atrapa nuestras voluntades, deseos y emociones más nobles.

Chéjov parece dejar entrever en esta obra los peligros de una manera de relacionarse con el pasado que nos anula: una “cosificación”

excesiva que inmoviliza la acción e impide tener una conciencia del mismo más real. Trofimov, uno de los pocos personajes lúcidos de la obra, señala: “Para poder empezar a vivir de nuevo es preciso que antes expiemos nuestro pasado” (Chéjov, acto tercero). Para Trofimov el huerto de los cerezos infunde miedo al pasar junto a él: no sólo representa la belleza frágil e inocente de la primavera, sino la culpa por el sufrimiento de tantos siervos y esclavos.

El futuro, enajenado en una modalidad abultada de quimera, también abruma a los personajes, recluyéndolos en ese presente gris e inerte en que su vida se oscurece.

Nunca es tan poderosa la pasividad de estos personajes frente al “peso del fardo del tiempo”, como señalara el poeta francés.

### ¿Comedia o drama?

El tono de esta obra es crepuscular. Pero hay dos crepúsculos, el de la mañana y el del anochecer. Es obvio que aquí algo se cierra pero también algo se abre. Ambos aspectos se combinan. Así, después de haber señalado cómo la soledad y la tristeza constituyen el bajo continuo de *El Huerto de los Cerezos* no parece que sería una contradicción referirse a sus elementos burlescos o cómicos.

Chéjov manifestó siempre un rechazo a eliminar o desdibujar la frontera entre la comicidad y la angustia, entre la comedia y el drama. Respecto de *Las Tres Hermanas* y *El Huerto de los Cerezos* insistió que eran comedias, farsas e incluso les atribuyó rasgos de vodeviles. Stanislavsky cuenta que Antón Pavlóvich Chéjov nunca pudo resignarse a que se interpretaran en clave dramática estos dos trabajos. En carta de abril de 1904, señaló acerca de *El Huerto de los Cerezos*:

Por qué en los carteles y en los anuncios de los periódicos, mi trabajo es llamado drama con tanta insistencia. Nemirovich y Alexeiev (o sea Stanislavsky) ven en él lo contrario de lo que he escrito. Juraría que no han leído la comedia ni una vez con atención.

La queja de Chéjov no es desde luego desatendible. En *El Huerto de los Cerezos*, más que comedia o drama, lo que puede verse es la máxima oscilación comedia-drama. Parece extraño pensar que este

argumento de adiós, de réquiem fatalista de un mundo fuese concebido por Chéjov como un vodevil. Aun así, el lirismo elegíaco de esta obra contiene permanentes mudanzas burlescas y sus personajes pertenecen en muchos casos (sobre todo los personajes secundarios) a la familia de los payasos y hay testimonios de la época que confirman que a Chéjov le gustaba el mundo del circo. En *El Huerto de los Cerezos*, Epijódov, “el veinte calamidades” o “Don desgracia”, como se lo llama, es un típico agosto, un pierrot, el que recibe bofetadas. Charlotta, la institutriz, es la reproducción de los excéntricos de *music-hall*. De pequeña iba de feria en feria, realizando saltos mortales y otros juegos. Y ahora, en la obra hace, como transcribimos más arriba, de ventrílocua y toda clase de trucos de magia y otros juegos. Para poner en evidencia su transformismo, Chéjov la presenta con distinta indumentaria en cada acto.

También Siméonov-Pishchik, el otro terrateniente arruinado (que según él mismo descendía del caballo al cual Calígula había nombrado senador), con sus estrambóticos discursos, sus amodorramientos súbitos, este hombre-caballo, es un personaje indudablemente circense.

En el tramado de esta última comedia de Chéjov, el lector puede advertir numerosos gags de vodevil, pequeñas escenas de circo. La camarera Duniasha por poco se desmaya al llegar la dueña, Epijódov deja caer de sus manos el ramo de flores y, al tropezar, tumba una silla; Duniasha, abrazada a Iasha, hace resbalar un platillo; Siméonov-Pishchik se traga de una sola vez las pastillas de Ranévskaja; Epijódov rompe un taco de billar; Trofimov rueda por la escalera y no logra encontrar sus chanclos; Varia apunta a Epijódov para pegarle y, erradamente, da un bastonazo a Lopajin que llega triunfador; Lopajin, orgulloso de haber adquirido el jardín de los cerezos, bota una mesilla. Y hay muchos breves diálogos que llevan la marca del vodevil: Siméonov-Pishchik a Ranévskaja: “¿Qué tal en París? ¿Se está bien? Han comido ranas?” Y Ranévskaja: “Cocodrilos he comido”. A pesar del lirismo de Gáiev y de la retórica progresista de Trofimov, a menudo se revelan como cómicos fantaseadores.

La misma Ranévskaja es una figura doble. Lleva una tragedia tras sí (la muerte de su hijo de siete años en el río de la finca), pero también posee una dimensión grotesca. Es dilapidadora, irresponsable, algo tontona (al menos se hace la loca), ligera de cascos. Cuando al principio se enternece (llora muchas veces) al ver el jardín, el cuarto de su infancia, el huerto, abraza a los criados y familiares entre llantos, creemos

que jamás va a tolerar desprenderse de la finca y del jardín. Pero a poco andar nos damos cuenta que es de índole frívola. El día de la subasta organiza un inoportuno baile en casa, “un baile de condenados”.

### El desenlace

El desenlace de la obra se lleva a cabo también en el magnífico tercer acto. Después de la espera durante el baile se conoce la noticia acerca de la subasta de la finca.

Entra Gáiev; en su diestra trae las compras; con la izquierda se seca las lágrimas.

**Lyuba:** Lionia, ¿qué? ¡Vamos, Lionia! (Impaciente, con lágrimas.) Pero pronto, por Dios...

**Gáiev:** (Sin contestarle, le apacigua con la mano; a Firs, llorando.) Toma... Aquí tienes las anchoas, arenques de Kerch... Hoy no he comido nada... ¡Cómo sufrí!

La puerta del cuarto “del billar está abierta; se oyen los choques de las bolas y la voz de Iasha: ‘¡Siete y dieciocho!’ La expresión de Gáiev cambia: ya no llora.

**Gáiev:** Me cansé horriblemente. Firs, ayúdame a cambiarme. (Sale; Firs sale tras él.)

**Píshchik:** ¿Qué hay del remate? ¡Pero cuenta!

**Lyuba:** ¿Está vendido el cerezal?

**Lopajin:** Vendido

**Lyuba:** ¿Quién lo ha comprado?

**Lopajin:** Yo. (Pausa.)

Liubov Andréievna está abatida; habría caído al suelo de no encontrarse parada al lado de un sillón y una mesa. Varia quita de su cinturón las llaves, las tira al suelo en medio de la salita y sale.

**Lopajin:** ¡Lo compré yo! Esperen señores, hágame el favor, todo se embrolla en la cabeza, no puedo hablar... (Se ríe.) Cuando llegamos al remate, Drigánov ya estaba allí. Leonid Andréivich no tenía más que quince mil y, enseguida, Drigánov ofreció treinta mil más la deuda. Al ver como estaban las cosas lo enfrenté, canté cuarenta. Él cuarenta y cinco. Yo, cincuenta y cinco. Es decir,

el aumentaba de a cinco y yo de a diez... Y se terminó. Aparte de la deuda, he dado noventa mil. Y quedó para mí. ¡Ahora el jardín de los cerezos es mío! ¡Es mío! (Ríe a carcajadas.) ¡Dios mío, Señor, el jardín es mío! ¡Díganme que estoy borracho, que no me encuentro en mis cabales, que todo esto son figuraciones mías!... (Patea.) ¡No se rían de mí! ¡Si mi padre y mi abuelo se levantarán de sus tumbas para ver todo lo que ha sucedido, si vieran a su Yermolái, el apaleado, el ignorante Yermolái, el que corría descalzo en invierno, el que ahora ha comprado la propiedad más hermosa que existe en el mundo! ¡Compré la propiedad donde mi abuelo y mi padre fueron esclavos, donde no se les permitía entrar ni siquiera a la cocina! Estoy durmiendo y todo es un sueño mío, sólo una visión... Es el fruto de mi imaginación cubierto por la oscuridad de lo desconocido... (Levanta las llaves, sonríe con cariño.) Tiré las llaves para demostrar que ya no es la dueña aquí... (Hace sonar las llaves.) Pero, ¡no importa! (Se oye a la orquesta afinar los instrumentos.) ¡Ala, músicos, toquen, quiero escucharlos! Vengan todos a ver cómo Yermolái Lopajin, con su hacha, asesta el golpe al jardín de los cerezos..., cómo caen por tierra los árboles... Construiremos las casas de veraneo y nuestros nietos y biznietos verán aquí una vida nueva... ¡Músicos, toquen!

Este desenlace —que se completa en el cuarto acto— inclina a pensar que Chéjov en su última obra introduce una nueva fuerza, ambivalente por cierto, a través del personaje de Lopajin. Aquí hay, a diferencia de sus otras obras, una irrupción lo suficientemente poderosa como para cambiar la situación inicial y movilizar a los personajes, sacarlos de su abulia e inercia vital. La casa será destruida, el huerto está siendo talado, cada cual coge un destino distinto, un nudo se desata. Si se analizan las intervenciones de Lopajin desde el primer acto hasta su eclosión en la parte final del tercero, parece que Chéjov aquí introduce una emoción capaz de mover a los personajes. Ni el amor, ni el anhelo de belleza, ni la confianza en el trabajo y el saber, nada es capaz de remover a los personajes chejovianos de su inmovilidad rutinaria. Lopajin, clandestinamente al principio, solapadamente, es portador de una emoción nueva, que sólo se descubre, se desenmascara, al final del tercer acto que leímos y cuya apoteosis es el cuarto acto. Me refiero a la emoción del resentimiento. En ella parece, finalmente, ubicar Chéjov la cruel palanca del cambio. Lopajin, inesperadamente, adquiere la finca y el huerto, pero no para conservarlos, sino para destruirlos y fundar en ellos algo completamente nuevo que no recuerde en nada que ésa fue la morada de los amos de su abuelo y de su padre y un lugar donde, hasta hace pocas horas, se lo trató con desprecio. □