

LA OBRA DE ARTE DE CHÉJOV: UN DIVERTIMIENTO LITERARIO

AÍDA FERNÁNDEZ BUENO
Universidad Complutense de Madrid

En este trabajo se analiza el cuento de Antón P. Chéjov *Произведение искусства* (*La obra de arte*)¹ en el marco teórico de la estilística del texto, prestando especial atención al título, uno de los elementos con una función más destacada. *Произведение искусства* (*La obra de arte*), fechado en 1886, es un cuento que no aparece recogido en las más recientes antologías de este escritor traducidas al español², pero sí en la edición de Aguilar de 1990. La comparación de las traducciones de Aguilar-Podgorsky y de Julio Calonge, que utilizamos para esta ocasión, es una investigación que realizaremos posteriormente.

Ahora nos centraremos en el propio texto, atendiendo a sus elementos constitutivos, pero teniendo muy presente, que nuestro objetivo es el texto en su

¹ La elección de este cuento de Antón P. Chéjov, traducido por Julio Calonge (A. P. Chéjov, *Произведение искусства. La obra de arte* (Cuento), edición no venal, Madrid, 2004, trad. Julio Calonge), responde a un pequeño homenaje a su persona como maestro de filólogos, lingüista, latinista, helenista, estudioso del ruso, y cofundador de la editorial Gredos. Su labor, su callado y perseverante trabajo en el ámbito de la rusística española merecen nuestro reconocimiento. Julio Calonge, profundamente implicado en el proceso de introducción y regularización del ruso en el sistema educativo español, que ya había traducido de otras lenguas como el inglés, francés y alemán, además del griego y latín, se reta a sí mismo a la edad de 90 años a traducir este cuento de Chéjov. El valor y calidad literaria de esta traducción justifica su utilización en este trabajo de análisis literario.

² Me refiero en concreto a las siguientes ediciones de Chéjov: A. P. Chéjov, *Cuentos imprescindibles*, Lumen, Barcelona, 2002 (ed. española R. San Vicente); *Cuentos*, Alba Editorial, Barcelona, 2005 (trad. V. Gallego); *Cuentos*, Pre-textos, Valencia, 2007 (trad. V. Gallego).

conjunto, considerado como un todo. Por ello, creemos, que la estilística del texto representa un marco teórico adecuado para la investigación textual, y tratándose de disciplinas filológicas, su aplicación al análisis literario está plenamente justificada. Siendo como es la estilística funcional rusa casi una desconocida en nuestro entorno filológico, estos trabajos contribuyen a darle mayor visibilidad y a aproximarla al ámbito aplicado, es decir, a la práctica docente.

La estilística del texto³ está considerada por la ciencia rusa como una rama filológica propia⁴ cuyos fundamentos teóricos están en la estilística funcional, y que atiende al texto, su unidad de estudio, desde el punto de vista de su estilo. Kaida⁵ entiende que la estilística del texto representa un paso adelante en la propia evolución de la estilística general porque coloca a la composición en el centro del debate teórico y del análisis práctico. Y en esto radica la originalidad de esta teoría, en su proyección al análisis práctico de cualquier texto. Esta teoría y la metodología de análisis textual asociada es, —como hemos defendido en otras ocasiones⁶—, una gran desconocida para nuestra tradición filológica; no solo sus principios teóricos, sino también sus métodos de aplicación práctica.

Uno de los centros de atención teórica de la estilística del texto es la teoría de la composición. Es ésta una categoría compleja, con múltiples lecturas en diferentes ámbitos y de la que se han ocupado no solo filólogos, psicólogos, publicistas, artistas, sino incluso reconocidos cineastas⁷. Kaida la define de la siguiente manera:

Композиция – важнейший, организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому⁸.

³ La estilística del texto fue descrita por V. Odintsov en su trabajo monográfico *Стилистика текста* de 1980. En 2004 se publicó de nuevo en una edición a cargo de A. И. Горшков (J. G. Kaida, *Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию*, Флинта-Наука, Moscú, 2005, pág. 37).

⁴ Н. С. Болотнова, *Коммуникативная стилистика текста*, Флинта-Наука, Moscú, 2009, págs. 216-217.

⁵ L. G. Kaida, autora de numerosos trabajos en el ámbito de la estilística del texto rusa, publicados en ruso y también en español, introdujo esta teoría en España. Su libro *Estilística funcional rusa* (1986) fue el primero publicado en lengua española sobre este ámbito filológico al que han seguido *Filología rusa moderna. Nueva vertiente* (1998) y muy recientemente *Композиционная поэтика текста* (2011).

⁶ A. Fernández Bueno, «El análisis estilístico aplicado a la enseñanza de la literatura rusa. Un enfoque práctico», *Eslavística Complutense*, III, 2003, págs. 287-294 y A. Fernández Bueno, «Gogol en el aula: una propuesta metodológica», en S. Maliavina y F. Presa González (ed.), *Nikolai Vasilievich Gógol. 200 años después*, Atenea, Madrid, 2010, págs. 135-143.

⁷ Kaida cita algunos de los nombres más representativos dentro del ámbito ruso: M. M. Вахтин, В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, Ю. Н. Тынянов, Б. А. Успенский, С. М. Эйзенштейн o Б. М. Эйхенбаум (J. G. Kaida, *Стилистика текста*, trad. de A. Fernández Bueno, pág. 13).

⁸ La composición es el componente organizativo más importante de una forma artística, que da a esa obra unidad e integridad subordinando sus elementos unos a otros y al conjunto (J. G. Kaida, *loc. cit.*, pág. 15).

La forma y el contenido son sus componentes esenciales. Es precisamente a través del análisis de la composición como podemos profundizar, ahondar en la comunicación entre el lector y el autor para llegar a comprender su idea artística. Para ello propone el método de la descodificación como herramienta para que nosotros, lectores, descubramos el significado real de todos los elementos lingüísticos del texto que reflejan la idea del autor. El método de la descodificación implica otorgar al lector una función relevante. En el caso de A. P. Chéjov nuestro papel como lectores no es secundario. Él nos interpela, cuenta y juega con nosotros. Pero el juego que propone no es perceptible a primera vista.

Para llegar precisamente al fondo del significado tendremos que empezar realizando una lectura rigurosa, filológica y profesional⁹ del texto desde el mismo comienzo, y prestando una especial atención a todos y a cada uno de los detalles. En el caso de Chéjov, y de este texto en concreto, es especialmente necesario. Primero, por la poética del género, que dicta la brevedad y el laconismo como señas de identidad; y segundo, por la propia poética de Chéjov, en donde ningún elemento, ningún detalle es fortuito ni casual, todos cumplen una función en el contexto global de la obra. Nuestra tarea es descubrir esa función para poder entender el texto en toda su profundidad de significado.

La expresión artística de Chéjov evidencia lo adecuado de reconocer en él al maestro de la forma breve. El cuento, como género, venía siendo tratado por la poética clásica como un hermano menor, apoyado en su propia caracterización interna: extensión breve, personajes corrientes, un registro lingüístico acorde al personaje, y un argumento sencillo. Todas esas características se reflejan en los cuentos de Chéjov, pero su aportación se define y se distingue por el modo de narrar unas historias, y por su temática. Son historias sobre personajes normales, «hombres pequeños», y no solo, a los que no suele dar nombre, que viven situaciones cotidianas, nada extraordinarias, donde lo más sobresaliente es el cómo se utiliza un determinado material lingüístico. Ese uso literario de la palabra siempre será fiel a su «credo artístico»: la objetividad del relato¹⁰. Pero esa objetividad lo es solo en apariencia. Chéjov sin duda exige una lectura pormenorizada porque sus palabras esconden significados ocultos y profundos, que constituyen

⁹ La lectura constituye el punto de partida y para un filólogo, además, el inicio de su actividad profesional. Kaida incide repetidamente en su importancia. La vertiente práctica de la estilística del texto se concreta en el análisis textual. Su aplicación en el aula universitaria ha demostrado la utilidad de estos postulados en el proceso de comunicación autor-lector y por consiguiente de comprensión de una obra literaria. Entre los investigadores literarios españoles M. A. Garrido Gallardo, desde otro marco teórico, defiende postulados en los que encontramos puntos coincidentes, por ejemplo en lo que se refiere a la lectura y al lector (M. A. Garrido Gallardo, «Presente y futuro de la estilística», *Revista Española de Lingüística*, 4, 1974, págs. 207-218, y *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*, csic, Madrid, 1994).

¹⁰ J. A. Капитанова, А. П. Чехов в жизни и творчестве, Русское слово, Moscú, 2009, pág. 38.

lo que algunos críticos y estudiosos llaman «чеховский подтекст»¹¹. Cuanto más atenta y profunda sea nuestra lectura, mayor será el grado de complicidad con el autor. Es lo que Chéjov demanda para que podamos descifrar ese subtexto según las claves que él mismo proporciona.

Y esa lectura pormenorizada y atenta a la que nos hemos referido comienza en el propio título, que ya encierra su subtexto. La estilística del texto considera el título, el encabezamiento, como un elemento de la composición y concentra su atención en él de manera muy notoria. El título sintetiza la idea del autor, funcionando además como un catalizador de nuestra atención, pues representa nuestra primera toma de contacto con el texto. Es por ello que analizaremos el significado del título como elemento estilístico de la composición. Chéjov es muy consciente de su valor, de su función y de la importancia de elegir bien sus componentes lingüísticos. Antes de ver cómo funciona y evoluciona el título a lo largo de este cuento, esbozaré brevemente su argumento.

Como ocurre en buena parte de los cuentos de Chéjov, el tema no tiene apenas trascendencia. Parece como que no mereciera un tratamiento literario, ni dedicarle siquiera un párrafo. Pero éstos son básicamente los rasgos principales de la poética del cuento de Chéjov.

En esta ocasión se trata de un muchacho, Sasha Smirnov, hijo único de madre viuda, —como él repite en tres ocasiones—, que lleva a su médico un regalo en nombre de su madre, y en el suyo propio, como muestra de agradecimiento por haberle salvado la vida. El obsequio consiste en un objeto de bronce que hereda de su padre, que se dedicaba a este tipo de comercio. Ese objeto es un candelabro que reproduce una figura femenina desnuda en posición no demasiado decorosa y sí insinuante. El doctor lo acepta a regañadientes, pero no lo quiere, y lo regala a un amigo que hará exactamente lo mismo. Dado que es un objeto bastante comprometido de cara a los demás, los que lo reciben se deshacen rápidamente de él. De este modo el candelabro vuelve a manos de Sasha, quien convencido de que es la pareja del candelabro regalado, se lo lleva, muy satisfecho, nuevamente al doctor.

Chéjov, al utilizar como título de su cuento un sintagma como «произведение искусства» de unas resonancias tan cultas, nos predispone automáticamente en una dirección. Desde ese momento comienza su juego, que se hace evidente básicamente a través del contraste, convertido así en el recurso estilístico estrella.

Aparentemente, y desde el principio, el tema parece girar en torno al arte y su percepción, pero según avanza el cuento va incorporando nuevos matices. La sorpresa y el choque inicial se van resolviendo y nosotros, lectores, salimos inmediatamente de ese encandilamiento, al que Chéjov nos conduce, topándonos con lo contrario, con la vulgaridad. El objeto no podía estar más lejos de

¹¹ Respecto a la teoría del subtexto, véase L. G. Kaida, *La estilística funcional rusa. Problemas actuales*, Cátedra, Madrid, 1986, págs. 49-57 (pról. de F. Lázaro Carreter); y de la misma autora, *Стилистика текста*, págs. 54-63.

la realidad que nosotros habíamos imaginado. Más bien es una ofensa estética; o pura mofa. Verdaderamente no se trata en el cuento de categorías estéticas, ni de belleza o fealdad como parecía. No hay descripción sensorial, ni hay valoración del objeto con criterio estético, sino social. De él se dice que no es adecuado, no que sea feo. El concepto de arte que subyace está en otra dimensión y con otra función: en combinación con lo social. De esta manera, la percepción del arte, de lo estético, se supedita a las convenciones. Nadie quiere ese objeto, de dudoso valor artístico, porque socialmente transgrede lo decoroso. El objeto que Sasha regala, el candelabro, no se entiende, y consecuentemente no se aprecia el juego, su dimensión puramente lúdica. Como lectores es ahora cuando empezamos a intuir que el título encierra un subtexto lúdico. El candelabro es un divertimento artístico, al margen de la estética oficial, en paralelo con lo que este cuento representa, o parece representar para su autor, un divertimento literario, un ejercicio lingüístico. El universo de ficción que Chéjov presenta en este cuento es muy reducido. Los personajes humanos son bastante secundarios y realmente quedan definidos en función de su relación con el candelabro, lo que convierte a este objeto en el protagonista absoluto del relato. Por eso resulta indispensable que nos detengamos en los sintagmas o palabras que Chéjov utiliza desde el mismo comienzo, y a lo largo de todo el cuento para referirse al candelabro, y quiénes son los que así lo nombran.

A través de esos sustantivos o sintagmas nominales nos llega mucha información, cifrada, acerca de cada uno de los dueños del candelabro y sobre las sensaciones y reacciones que provoca en ellos el objeto en cuestión. Chéjov también actúa como otro personaje más a través de una intervención velada y sus alusiones son las más objetivas y asepticas: невысокий канделябр, подарок. Según Kapítánova¹², Chéjov «создавал иллюзию отсутствия автора в произведение» (creó la ilusión de la ausencia del autor en la obra). Pero una lectura atenta, y el propio subtexto del cuento, indican lo contrario. Esa asepsia o incluso ausencia de descripción estética va evolucionando e impregnándose de subjetividad de manera proporcional a cómo de molesto resulte el objeto para su dueño temporal. Así, la apreciación velada en las palabras de Sasha: вещь дорогая, хорошая, редкое произведение искусство, высокохудожественная вещь, es muy positiva, haciendo uso, además, de un vocabulario culto y cuidado. Bien diferente al utilizado por el médico, quien variará de un registro culto a otro coloquial en función de la situación comunicativa. Primeramente dirá: «Вещь превосходная. Спора нет... и бросать ее жалко... Оставить же у себя невозможно» (La pieza es excelente, no hay duda... y tirarla sería lamentable... Dejarla en casa no es posible). Pero poco después cambia totalmente el registro: «эта чертовщина!» (esta cosa del demonio), «Вещица – роскошь!» (¡una cosita preciosa!). O la de su amigo, el abogado, que se debate en la duda: por un lado piensa que «вещь прекрасная и бросить жалко», pero «держат у себя неприлично» (Es una cosa hermosa...y

¹² Л. А. Капитанова, *op. cit.*, pág. 37.

es lamentable tirarla, pero tenerla en casa es indecente); o finalmente por el cómico, su último dueño, que se refiere al candelabro abiertamente como «эта гадост» (esta porquería), harto ya de su presencia en su camerino, los corrillos y los comentarios que suscita.

El recorrido que hace Chéjov desde el mismo encabezamiento con «произведение искусства», hasta la valoración final del cómico «эта гадост», es estilísticamente muy rica, y dilatada porque incluye muy diferentes maneras de nombrar al candelabro, en función de quién lo haga, y qué objetivo o interés tenga, en definitiva, de cuál sea su relación con el candelabro en ese momento y de la intención comunicativa.

Hemos llamado la atención sobre el uso del contraste, al que ahora añadimos la ironía y la hiperbolización, como recursos estilísticos, precisamente en el siguiente contexto: cuando los personajes quieren deshacerse del candelabro. En ese momento la hiperbolización alcanza un grado tal, que el contraste con la realidad resulta cómico (si se tratara de Valle-Inclán diríamos esperpéntico) relajando automáticamente la gravedad de la situación. Y la comicidad, la facultad de provocar la risa, ya lo decían también las retóricas clásicas, es una muestra evidente de la inteligencia de su autor. La ironía sirve para distanciarnos de la realidad en la justa medida como para contemplarla en su verdadera dimensión: como un juego, un divertimento. La estructura circular o de ida y vuelta de la trama, gracias a la cual el candelabro después de pasar por diferentes manos vuelve a su primer dueño, no hace sino reafirmar la ironía, la idea de juego y el efecto cómico asociado, que ciertamente son el motor compositivo y narrativo de este cuento.

La estilística del texto, gracias a sus principios teóricos y propuestas metodológicas, permite descubrir el significado de una obra literaria en la versión más próxima al autor. Atiende al lector y al autor como principales actores del proceso literario partiendo siempre del texto. Su método de trabajo otorga una especial importancia a un elemento de la composición literaria, el título, en el que hemos centrado nuestra atención, por cuanto en él se engloba todo el subtexto lúdico y cómico del cuento escondido bajo un perfecto entramado lingüístico.

BIBLIOGRAFÍA

Чэжов, А. Р., *Произведение искусства. La obra de arte (Cuento)*, trad. J. Calonge, edición no venal, Madrid, 2004.

Garrido Gallardo, M. A., *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*, CSIC, Madrid, 1994.

Kaida, L. G., *Filología rusa moderna. Nueva vertiente. Estilística del texto. Análisis composicional*, Ediciones del Orto, Madrid, 1998.

Кайда, Л. Г., *Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию*, Флинта / Наука, Moscú, 2005.

Кулешов, В. И., *История русской литературы*, Русский язык, Moscú, 1989.

Lauer, R., *Kleine Geschichte der russischen Literatur*, Verlag с. н. Beck OHG, Munich, 2005.

Nabokov, V., *Curso de literatura rusa*, Ediciones grupo z, Barcelona, Madrid, 1997.

Waegemans, E., *Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Grossen bis zur Gegenwart (1700-1995)*, UVK, Constanza, 1998.

