

## CONVERSACIONES

- 70** **José Luis Morante**  
Ángeles Mora

## PALIQUES

- 74** **Juan Pablo López Torrillas**  
*Mirlo blanco, cisne negro*, de Juan Manuel de Prada
- 74** **Miguel Sanfeliu**  
*El bombardero azul*, de Julio Jurado
- 75** **Isabel Marina**  
*Simone*, de Eduardo Lalo
- 76** **Álvaro Valverde**  
*No estábamos allí*, de Jordi Doce
- 77** **José Ángel Cilleruelo**  
*Poesía reunida. Aforismos*, de Ramón Andrés
- 79** **Miguel Ángel Gómez**  
*Lengua del duelo*, de César Iglesias
- 80** **Manuel Alberca**  
*L'Oeil de Baudelaire, Catálogo de la exposición del Musée de la Vie Romantique*
- 81** **Alfonso López Alfonso**  
*Trazado: Un atlas literario*, de Andrew DeGraff
- 81** **Ana Vega**  
*Cómo tratar y maltratar todo lo que podría haber sido una bella historia de amor*, de Néstor Villazón
- 82** **Ana Rodríguez Fischer**  
*Testimonios del desastre. Periodistas y escritores en los campos de batalla*, de José Ramón González y otros (eds.)
- 83** **Álvaro Valverde**  
*Segundo cuaderno de St. Louis. Diario. Volumen VII*, de Luis Javier Moreno
- 84** **José Luna Borge**  
*Jugar con fuego: Poesía y crítica (1975-1981)*, Edición facsímil

## LAS CARTAS BOCA ARRIBA

- 86** **Carlos Moreno Guerrero**  
*Acerca de gatos e intemperies*

### Correctores

Ángel Alonso  
Alfonso López Alfonso  
Mar Astiárraga Panizo

# La música de CHEJOV

Eduardo Jordá

Antón Chéjov escribió unos 800 relatos en los años que llegó a vivir, que no fueron muchos, tan solo 44. Contra lo que pueda parecer, no los escribió por irrefrenables arrebatos de creatividad ni por una férrea vocación artística, sino porque tenía una larga familia que mantener y necesitaba el dinero. Aunque haya muchas cosas en Chéjov que nos parezcan románticas —la muerte temprana a causa de la tuberculosis, sus heroínas asfixiadas por la mediocridad de la vida, sus pobres diablos que intentan rebelarse contra el tedio existencial y solo por eso se convierten en héroes ante nuestros ojos—, en su vocación artística no hubo nada de romántico. Si escribió sin parar, fue porque era una persona responsable que odiaba la ociosidad y que aceptó hacerse cargo de su familia, desde que su padre se arruinó y tuvo que abandonar la tienda que tenía en Taganrog e irse con toda su familia a Moscú.

La familia de Chéjov era muy grande. No solo incluía a su padre, madre y hermanos, sino a familiares lejanos y a los amigos que socorría con su dinero o que acogía en su dacha de Melíjovo. Esa modesta casa de madera, que compró en 1892 y tuvo que vender en 1897 —cuando los médicos le aconsejaron cambiar de clima—, tenía una avenida de tilos, un pequeño estanque —que Chéjov describía como «poco más que una pecera»— y un jardín donde plantó toda clase de árboles y flores, sobre todo heliotropos y peonías chinas, sus favoritas. Melíjovo fue el modelo de las muchas casas de campo que aparecen a menudo en su obra, como la dacha de los Sorin en «La gaviota». En los alrededores de Melíjovo vivían cientos de campesinos pobres que Chéjov, como médico que era, se empeñó en atender gratis y para los que ayudó a construir escuelas y hospitales y bibliotecas. Pese a que Chéjov ganó mucho dinero con sus relatos, nunca le sobró el dinero; pero uno se alegra al saber que algunas de las ganan-

cias de «Volodia» o de «Relato de un desconocido» fueron a parar a los campesinos de Melíjovo.

Por alguna razón, nos cuesta imaginar a Chéjov en cuatro gruesos volúmenes de más de 4.200 páginas, porque identificamos su obra con lo pequeño y modesto y no con las grandes creaciones de proporciones ciclópeas. Pero la laboriosidad de Chéjov llegó a alcanzar dimensiones inusitadas. El mismo Chéjov se permitió bromear sobre su productividad en una carta a un amigo: «Cuando tenga 40 años ya habré escrito varios cientos de volúmenes, así que podré abrir una librería en la que solo se vendan mis libros». Esa librería en la que solo se venden los libros de Chéjov es la edición completa de sus cuentos que ha editado Páginas de Espuma en una cuidadísima edición de Paul Viejo, responsable de la selección de las traducciones y de la ordenación y datación de todos los relatos. Todo lector chejoviano —y somos muchos— debería colocar una foto de Paul Viejo junto a la foto de Chéjov sentado en una escalera, y sosteniendo en el brazo a su amado perro Bromuro (o quizá era Quinina), que todos tenemos frente al escritorio.

Chéjov llegó a ver los frutos un tanto alarmantes de su creatividad. En 1901, tres años antes de su muerte, el editor judeo-alemán Adolf Marx compró por 75.000 rublos los derechos de toda su obra, incluyendo el teatro, y empezó a editarla en una colección de diez gruesos volúmenes. Al ver el primer volumen, Chéjov escribió con sorna que ahora ya nadie podría decir que no fuera marxista. Aparte de exhibir su habitual sentido del humor, Chéjov lo dijo porque estaba un poco harto de recibir críticas por no hacer pronunciamientos políticos en sus obras. Para él, los escritores solo debían limitarse a hacer preguntas y nada más. Suministrar las respuestas no era tarea suya. Cuando uno de sus editores le criticó que no diera más opiniones políticas, Chéjov le contestó que

esa no era su función. «Solo los imbéciles y los charlatanes creen comprenderlo todo», replicó, y luego añadió una definición de sí mismo que podría servir para definir a cualquier artista libre (y a cualquier persona libre, si a eso vamos): «No soy un liberal, no soy un conservador, no soy un progresista, no soy un monje, no soy un indiferente. Me gustaría ser un artista libre, nada más, y me duele que Dios no me haya dado fuerzas para serlo».

Estamos acostumbrados a identificar a Chéjov con un prototipo de relato —agridulce, melancólico, sin final, ondulante como la vida misma—, pero la edición de Páginas de Espuma nos demuestra que Chéjov fue un escritor mucho más variado —y experimental— de lo que creemos. Y cuando uno termina de leer las 4.200 páginas de los cuentos completos, lo primero que siente es que el adjetivo «chejoviano» es sumamente engañoso. En un principio, todos asociamos el mundo de Chéjov con esos asfixiantes ambientes provincianos en los que malviven sus funcionarios y sus intelectuales ociosos (ese mundo gris que Nabokov identificó con «un tono entre el color desvaído de una vieja valla y el de una nube baja»). O bien imaginamos lo «chejoviano» en esas dachas modestas, con un huerto de cerezos y un pequeño estanque, donde un grupo de familiares y amigos —varias señoras, dos jovencitas soñadoras, un médico, un militar retirado, un estudiante que lee poesía— se reúnen al caer la tarde a tomar el té con una buena provisión de mermelada de grosellas (que la mermelada sea de grosellas, y no de arándanos o de frambuesas, es uno de los requisitos de lo chejoviano).

Sin embargo, este mundo de la pequeña nobleza y de los funcionarios que pasan estrecheces es solo una parte del vasto espectro social que Chéjov describió en sus cuentos. Chéjov era médico y durante muchos años alternó la medicina con la escritura. Trató a personajes de la nobleza, a campesinos, a estudiantes, a prostitutas. En el verano de 1890 atravesó toda Rusia —un viaje de varios meses porque aún no existía el ferrocarril transiberiano— para escribir un libro sobre las condiciones de vida de los presos condenados a vivir en la remota isla penitenciaria de Sajalín. Un periódico publicó así la noticia: «Noticia sensacional: Chéjov, el conocido hombre de letras, ha decidido viajar a Siberia con el fin de estudiar la vida de los exiliados. El caso del señor Chéjov es en todo punto excepcional: se trata del primer escritor ruso que va a Siberia y vuelve». Por suerte, el humor chejoviano también se

extendía a sus lectores y admiradores (y de paso, esa alusión nos recuerda que la censura zarista fue mucho menos severa que la censura soviética, que nunca hubiera autorizado una frase tan mordaz como esa). Pero lo importante es otra cosa: cuando llegó a Sajalín, Chéjov se empeñó en hacer un censo de los deportados y de sus familias, ya que descubrió que ni siquiera había un recuento fiable de los presos que malvivían allí. ¿Quién de nosotros iría hoy a un campo de refugiados sirios, que sería el equivalente de la isla de Sajalín? ¿Quién se atrevería a realizar un censo de los refugiados?

Antes he dicho que Chéjov desdeñaba las opiniones políticas en su obra. Todo eso es cierto, pero en muchos de sus relatos las críticas contra la corrupción y la ineficacia administrativa del gobierno zarista de su época son tan amargas que uno se pregunta cómo consiguió sortear la censura (aunque ya hemos visto que la censura de la Rusia de finales del XIX no era tan férrea como la que más tarde instauraron los soviéticos). Chéjov conocía de primera mano el funcionamiento de la administración porque se involucró en el funcionamiento de los gobiernos locales (los famosos «zemstvo» de la narrativa finisecular rusa), y además atendió durante las epidemias de cólera a centenares de enfermos, para los que se preocupó de construir dispensarios y de organizar las tareas de asistencia. Pero al mismo tiempo, Chéjov era un hombre hedonista que mantenía continuos romances con mujeres muy bellas y que disfrutaba jugando al croquet, escuchando romanzas en su casa de Melíjovo, plantando árboles, comiendo en los mejores restaurantes con su amigo el editor Suvorin o pescando carpas en compañía de sus dos perros teckel, Bromuro y Quinina.

Eso significa que el conocimiento que tenía Chéjov de la realidad rusa era prácticamente ilimitado, y lo mismo podía situar sus cuentos en los salones aristocráticos que en las isbas miserables de los campesinos que vivían peor que el ganado. De ahí que el adjetivo «chejoviano», tal como lo conocemos, se haya quedado corto. Chéjov escribió de casi todos los temas y retrató todos los ambientes sociales. Y además, podía ser humorístico, melancólico, moralista, crítico, paródico, lúgubre, lacrimógeno, policíaco y a veces incluso gótico. Chéjov consideraba una deshonra artística enjuiciar a sus personajes o emitir pronunciamientos políticos, pero muchos de sus relatos están invadidos por las opiniones de sus protagonistas que discursen sin parar sobre la madre Rusia o las obli-

gaciones sociales de los artistas o sobre los problemas educativos de los niños rusos. Pero es que Chéjov se limitaba a retratar a sus personajes, y si sus personajes discurreaban sin parar, sus divagaciones también tenían que aparecer en los relatos. Si estuviera vivo hoy en día, en los relatos de Chéjov aparecerían las discusiones interminables de esos intelectuales que divagan sin parar sobre el núcleo irradiador y la seducción de los sectores aliados laterales (sea lo que sea ese núcleo irradiador y sus sectores aliados laterales).

El primer cuento de Chéjov que leí, con 16 o 17 años, fue «La mujer del boticario». Recuerdo que no entendí muy bien de qué iba la historia, pero nada más leerla sentí que me invadía una tristeza avasalladora. Esa experiencia es común a los lectores de Chéjov. Richard Ford contaba que no entendió «La dama del perrito» cuando la leyó por primera vez, en la universidad, y que hasta la tercera lectura, muchos años después, no logró traspasar el misterio de la historia. Y lo mismo le pasa a Paul Viejo, el heroico recopilador de la edición monumental de los «Cuentos completos» de Chéjov, que también tuvo que leer varias veces «La dama del perrito» antes de empezar a entenderla. Eso sí, la fascinación por lo que contaba el relato le asaltó desde el primer momento.

Es muy habitual que al leer un relato de Chéjov nos quedemos con la sensación de que nos hemos perdido algo. «¿Esto es todo?», pensamos. Pues sí, esto es todo. Pero esa es justamente la maestría de Chéjov, porque en la vida no hay una voz en off que nos vaya relatando los hechos que vivimos o que presenciamos, y siempre hay algo que se nos escapa o que no acabamos de entender del todo. Y eso mismo ocurre en sus relatos, que no son artefactos artísticos —esos sí que pueden ser perfectos—, sino otra cosa muy distinta porque se parecen mucho más a un organismo vivo. Y un ser vivo jamás podrá ser perfecto (podrá ser bello o repulsivo o noble o despreciable, o todo a la vez, pero jamás podrá ser perfecto). Es decir, que los relatos de Chéjov son imperfectos porque reproducen muy bien la imperfección esencial de la vida, eso que Montaigne llamaba la «vida ondulante», con sus oscilaciones, sus contrastes brutales, sus contradicciones y sus desengaños. O dicho de otro modo, la grandeza del arte de Chéjov reside en el hecho de que haya conseguido atrapar como nadie la imperfección de la vida.

Un buen relato debe tener una estructura perfecta, una tensión narrativa muy bien graduada, un desarrollo

psicológico verosímil, una trama bien sostenida y ciertos recursos técnicos que le den intensidad e interés. Pero Chéjov se desentiende de estas cosas, y sus relatos parecen insuficientes, inconclusos, incluso torpes. Muchos incluso carecen de un argumento definido o de un aparente propósito narrativo. Si bien se mira, «La dama del perrito» no tiene un conflicto, no tiene clímax, no tiene final (eso lo explicó muy bien Nabokov en su «Curso de narrativa rusa»). Pero es que la vida es así. En la vida nada tiene principio ni fin (salvo el nacimiento y la muerte, y ni siquiera estos accidentes cierran por completo la vida, porque muchos episodios y muchos sucesos tienen consecuencias y continuaciones inesperadas en deudos y amigos y familiares cuando el protagonista ya ha muerto). Y Chéjov se propuso atrapar esa incesante ondulación de la vida, por lo que sus historias suelen quedarse en suspenso o dan la impresión de estar inacabadas o de carecer de un propósito determinado. Pero, claro, ¿podría decirme alguien cuál es el propósito de la vida? De ahí la falta de una trama visible o la ausencia de conflictos. De ahí los finales abiertos que no resolvían la historia. Virginia Woolf escribió que los relatos de Chéjov terminaban sin la melodía que esperábamos al final de la canción. Era el lector quien tenía que imaginarse esa melodía que faltaba. Y eso es lo que nos cuesta entender y a la vez lo que nos seduce en los relatos de Chéjov. Esa música que falta, esa melodía final que intuimos pero que nunca alcanzamos a oír, es la música irreplicable de Chéjov. Se dice que Carlos Gardel introducía siempre un pequeño error en sus canciones —una nota desafinada o una entrada de la orquesta a destiempo—, porque creía que una canción demasiado perfecta no podía ser jamás una buena canción. Sin saberlo, Gardel era un artista chejoviano.

Lo que más asombra al leer a Chéjov es que lograra escribir lo que escribió —con melancolía, humor, compasión y sobre todo con un gran respeto por sus personajes, sobre todo si eran mujeres, cosa que en su tiempo no era nada habitual— después de todo lo que tuvo que soportar en su infancia y primera juventud. Porque el padre de Chéjov era un tendero despótico y fanático que azotaba a sus hijos un día sí y otro también. Cada mañana, al despertarse, el pequeño Chéjov se preguntaba: «¿Me pegará también hoy?» Y por si fuera poco, el padre les prohibía a sus hijos cantar y jugar —eran ocupaciones diabólicas—, y además les obligaba a asistir a todos los oficios religiosos y a cantar en el coro de la iglesia. A los ocho años, Ché-

joy tuvo que empezar a trabajar de aprendiz en la tienda de comestibles de su padre. Más tarde, cuando su padre se arruinó, Chéjov tuvo que mantener a toda la familia con lo que ganaba con su profesión de médico y con los relatos que escribía. Pero en Chéjov —y eso es lo más asombroso— no hay el menor atisbo de odio ni de resentimiento contra su padre ni contra nadie. Si algo sacó de esa dolorosa experiencia de su infancia, fue su rechazo a toda clase de violencia y a toda clase de mentiras, pero en él no hubo ni un átomo de rencor. A su padre lo acogió en su propia casa y lo mantuvo hasta que murió por culpa de una hernia mal curada. El fanatismo religioso de su padre tampoco le hizo odiar la religión. Chéjov se declaró siempre ateo, pero casi todos los retratos de monjes ortodoxos que aparecen en sus relatos son amables y comprensivos. Basta pensar en el bondadoso monje Jristófor de «La estepa» o en el maravilloso diácono Pobédov de «El duelo», casi un personaje de humor del cine mudo.

Chéjov no tenía mucha estima por los relatos de su primera época, escritos entre 1880 y 1885, desde los 20 hasta los 25 años. Muchos los publicó de forma anónima o con un montón de seudónimos distintos, desde «El hombre sin bazo» al famoso «Chejonté». «¡Qué basura eran mis primeros cuentos!», escribió en una carta. Pero no era para tanto. En esta primera época, cuando Chéjov escribía relatos a destajo por cinco kopeks la línea (el precio de un sello ordinario), abundan los microrrelatos, las parodias y los bocetos humorísticos, pero también hay muchos experimentos que parecen asombrosamente modernos. El segundo relato que publicó, con veinte años, llevaba un título que incluso hoy sería considerado innovador: «¿Qué es lo que más se da en las novelas, relatos, etcétera?». El relato se limitaba a reproducir una lista de elementos que aparecen en una novela o relato. Y todo estaba escrito con frases muy cortas, cada una separada de la anterior por un punto y aparte. Por ejemplo: «Amigos rubios y enemigos pelirrojos». «Un conde, una condesa con señales de la belleza que tuvo alguna vez». «Una tía en Tambov». «Un billetero de piel rusa». Pero lo mejor llegaba al final, porque aparecía esta frase: «Muy a menudo, ausencia de final». Y luego, a continuación, esta otra: «Los siete pecados capitales al inicio y una boda al final». Y por último, en la última frase del relato, esta escueta anotación: «Un final». Esto era todo. Ignoro si Georges Perec supo alguna vez de la

existencia de este relato, pero estoy seguro de que le habría parecido extraordinario.

El primer gran relato de Chéjov es de 1882, cuando el escritor tenía apenas 22 años. Se llama «Flores tardías» y todo el universo de Chéjov ya está ahí. Es cierto que el final es apresurado y que tiene aún algunos errores de composición; pero no hay ningún relato de Chéjov que sea perfecto por la sencilla razón de que Chéjov sabía —incluso cuando tenía 22 años— que no hay nada perfecto en la naturaleza ni en la vida, de modo que un relato tampoco puede ser perfecto. De todos modos, Chéjov avanzaba muy deprisa. En 1885, a los 25 años, tuvo los primeros síntomas de tuberculosis, y aunque no quiso darles importancia y se empeñó en seguir viviendo entregado al hedonismo y al humor, en el fondo sabía que la muerte le rondaba. Esa súbita iluminación que afecta a sus personajes y les hace ver de repente que la vida no tiene sentido —cosa que les llena de tedio y de asco por la mediocridad de todo lo que les rodea—, empieza a ser un tema habitual en muchos de sus relatos. En 1886 aparece la que quizá es su primera obra maestra: «La broma», donde Chéjov juega con maestría con la ambigüedad y el enigma irresoluble de la historia. A primera vista, el relato no cuenta nada más que la broma inocente de un chico que le dice varias veces a una vecina suya, mientras los dos se lanzan cuesta abajo en un trineo: «¡La amo, Nadia!» Pero el relato va mucho más allá de esta simple anécdota. ¿Por qué le gasta el chico esa broma que ya no parece inocente sino cruel? ¿Porque la ama y no se atreve a decirlo? ¿Porque quiere burlarse de ella? No lo sabemos. Y cuando termina el cuento, con un extraño vuelco narrativo que hace avanzar muchos años la acción, hasta el momento en que Nadia está casada y tiene tres hijos, ya no sabemos si la broma se la ha gastado el chico, o el viento, o la vida misma, que no es más que una broma cruel que nos hace creer y esperar algo que nunca llegará.

En 1888, uno de los hermanos de Chéjov, Nikolái, murió de tuberculosis, y una vez más la presencia de la enfermedad y la muerte marcaron su obra. Para huir del desánimo que sintió tras la muerte de su hermano, Chéjov decidió refugiarse en uno de los recuerdos más bellos que guardaba de su infancia: el viaje en calesa que había hecho con uno de sus hermanos cuando los enviaron a pasar un verano a la granja de sus abuelos en el corazón de la estepa ucraniana. El resultado fue «La estepa» (1888). La mayoría de críticos consideran que este relato largo —casi una

novela corta— es un fracaso, a pesar de que Chéjov le tenía mucho cariño como experimento narrativo (a mí también me gusta mucho). El relato es una exploración impresionista de la mente de un niño que viaja en una calesa destartada por las estepas de Ucrania. «La estepa» carece de estructura fija y se limita a describir las cambiantes impresiones que van asaltando al niño. Es evidente que Chéjov no dominaba aún la nueva técnica narrativa que él mismo estaba inventando. En el relato hay errores de perspectiva —en algunos párrafos, sin venir a cuento, Chéjov salta del pretérito indefinido al presente—, pero es que Chéjov se daba cuenta de que este relato le exigía una nueva modalidad del punto de vista —la del narrador que adoptaba un punto de vista limitado, en este caso, el del niño Yegorushka— que todavía no se usaba en su época dominada por el narrador omnisciente. Era como si Chéjov estuviera intentando hacer puntillismo impresionista, cuando solo sabía usar la técnica clásica de las pinceladas al óleo. Pero Chéjov aprendió muy deprisa, y en esta época intermedia ya abundan los relatos memorables. «Gúsiev» suena tan moderno que sorprende averiguar que fue escrito en 1890. Y lo mismo podría decirse de «Volodia», «El beso», «El duelo» o «La sala número seis».

Todos, no sé por qué, imaginamos a Chéjov bajito, pequeño y delicado, pero Chéjov era alto, muy alto para su época (medía más de 1'80), y siempre fue un hombre muy atractivo para las mujeres. Sus biógrafos, con esa perseverancia un tanto psicótica de los que disfrutan husmeando en las vidas ajenas, le han contabilizado 33 amantes con las que mantuvo relaciones a veces muy largas. Una de esas amantes fue una amiga de su hermana Masha, la maestra Lika Mizinova, con la que Chéjov intercambió una correspondencia repleta de detalles eróticos y de bromas cariñosas («Ahora dame tu mano, querida Lika, porque la mano que acaban de darme olía a arenque»). Aun así, no quiso comprometerse con ninguna de esas amantes. A Lika le dio largas poniendo docenas de excusas triviales, como las hemorroides que le amargaban la vida o la urticaria que le había salido al rozar una ortiga. A las demás amantes también les fue dando largas mientras las engañaba con otras (su éxito con las mujeres era tan grande que en Yalta llamaban las «antonias» a todas las mujeres que, a la manera de las *groupies*, se paseaban frente a la casa de Chéjov con la esperanza de que el escritor reparase en ellas). Es posible que el miedo a padecer tuberculosis —como más tarde se confirmó— le disuadiera de establecer una relación estable con

una mujer. Pero también es posible que no tuviera el temperamento adecuado para ello. En una carta escrita a su editor Suvorin, hay una frase interesante: «Nunca seré capaz de soportar esa clase de felicidad que dura de un día hasta el siguiente, de una mañana hasta la próxima». Teniendo esto en cuenta, es difícil imaginar a Chéjov como una persona que pudiera creer en el amor (y lo mismo les pasa a muchos de sus personajes). Solo al final de su vida aceptó un noviazgo con la actriz Olga Knipper, con quien terminó casándose en 1901. Pero Olga vivía casi todo el año en Moscú, mientras que él seguía en su nueva casa de Yalta, adonde los médicos le habían aconsejado trasladarse a vivir. Algunos biógrafos han sugerido que Olga tuvo un amorío con Nemiróvich Dánchenko, el director del Teatro del Arte en el que ella trabajaba, y que el niño que concibió —y perdió a causa de un aborto prematuro— no era de Chéjov. Si esto es cierto, no es difícil imaginar que Chéjov se enteró del asunto pero prefirió no hacer ni un solo comentario, igual que habrían hecho sus personajes.

Esta familiaridad con las mujeres explica la importancia que tienen en su obra. Si hay un escritor que haya mostrado compasión y respeto hacia sus personajes femeninos, ése es Chéjov. Esa simpatía por las mujeres no siempre la sienten sus personajes masculinos —a menudo egoístas, superficiales, cobardes e indolentes—, pero sí la siente el narrador omnisciente que cuenta la historia y que por supuesto no es otro que Chéjov. Y cuando pensamos en Chéjov, siempre pensamos en una de sus heroínas femeninas que se consumen sin remedio al lado de unos hombres mucho menos valiosos que ellas. Las mujeres de sus relatos no tienen derechos ni autonomía personal y están condenadas a ser meras figurantes en las vidas de sus maridos o sus amantes (o cosas mucho peores: entretenidas, amantes despreciadas, coristas, prostitutas). Pero esas mujeres saben lo que quieren y desean vivir en un mundo en el que esos deseos puedan hacerse realidad. Y además, son inteligentes y atrevidas —muchas toman la iniciativa a la hora de establecer una relación amorosa—, y cosa más rara aún, no tienen remilgos al entablar una relación sexual. Porque el sexo no se oculta en absoluto en la obra de Chéjov, cosa bastante inusual en su época. En «Volodia», por ejemplo, se describe con mucha delicadeza un encuentro sexual entre un muchacho y una señora casada. Y en «La dama del perrito» los encuentros de la pareja de amantes adúlteros son tan evidentes que uno se pregunta cómo pudieron sortear la censura. Pero lo que más sor-

prende en Chéjov es la desenvoltura de sus heroínas, su inteligencia y su necesidad de hacerse valer, unas cualidades femeninas que en su época no eran nada habituales. El último relato que escribió, «La novia», es una encendida defensa de una mujer que decide vivir al margen de todas las imposiciones familiares y sociales. Hoy en día sigue siendo tan actual como lo era en 1903.

En 1896, tuvo un violento vómito de sangre en un restaurante de Moscú y esta vez los médicos le diagnosticaron definitivamente la tuberculosis y le aconsejaron que cambiara de clima. Fue entonces cuando vendió la dacha de Melíjovo y se construyó una villa en Yalta, muy cerca de la bahía que aparece en «La dama del perrito». Chéjov seguía conservando el mismo humor de siempre en sus relatos, pero sabía que tenía los días contados. La idea de la futilidad y del absurdo de la vida, que le había obsesionado desde que era muy joven, empezó a invadirlo todo. En 1902 escribió «El obispo», su penúltimo relato. Este relato no figura entre los más admirados, pero a mí me parece su obra maestra. Cuando lo escribió, Chéjov ya sabía muy bien cuál iba a ser su final. Y el relato sobre el niño que se asomaba al mundo en «La estepa» se transformó aquí en un relato sobre un obispo moribundo que durante la Pascua de Resurrección recordaba su vida. Solo que «El obispo» es un sofisticado ejemplo de puntillismo sensorial en el que la conciencia del personaje fluye y se desliza con total libertad. De alguna manera, el James Joyce del «Ulises» ya está prefigurado en estas páginas. Y solo Tolstoi, en «La muerte de Iván Ilich», se había atrevido a meterse tan a fondo en la conciencia de la muerte.

En sus últimos años, cuando ensayaba sus obras de teatro, Chéjov se empeñaba en decirles a los directores

que sus obras no eran trágicas ni serias, sino cómicas, casi como un vodevil. Y éste es justamente el secreto de Chéjov: la indecible tristeza de sus relatos está traspasada por una hilarante comicidad, del mismo modo que la comicidad de sus personajes vanidosos e inútiles —y sufrientes y desengañados— está transfigurada por la conciencia de que todo es absurdo y no conduce a ninguna parte. En un momento de su agonía, cuando el obispo recuerda la escuela de su infancia, se acuerda de las varas de abedul que el maestro —Matvei Nikolaich— tenía colgadas en la pared, bajo un letrero en latín que decía «Betula kinderbalsamica secuta». Y a continuación, el obispo moribundo recuerda que aquel maestro tenía un perro de lanas negro, de nombre «Sintaxis». ¡Un perro de lanas que se llamaba «Sintaxis»! Cuando leemos a Chéjov, la risa nos da pena y la pena nos da risa. Y la apabullante tristeza que sentimos de algún modo nos hace sentir bien.

¿Por qué? Quizá porque Chéjov tenía un secreto: la música casi inaudible que preside sus relatos y que Virginia Woolf identificaba con la música que les faltaba a sus finales. En 1887, cuando ya intuía que su vida no iba a ser muy larga porque la tuberculosis le acechaba, Chéjov escribió «Enemigos», un relato sobre el encuentro de un médico que acababa de perder a su hijo y un hombre que acababa de descubrir que su mujer le había dejado por otro. En el momento de describir el dormitorio donde yacía el niño muerto, acompañado por sus padres destruidos, el narrador —otro médico, el propio Chéjov que había visto docenas de dormitorios con el cadáver de un niño en su interior— hablaba de la «belleza sutil, imperceptible, que existe en el dolor humano, la cual es difícil de entender o describir, y que solo la música es capaz de transmitirnos». La música, sí, y Chéjov. ■ ■