

Antón Chéjov en Juan Eduardo Zúñiga: afinidades estéticas

Anton Chekhov in Juan Eduardo Zúñiga: Aesthetic Affinities

JOSÉ ANTONIO ESCRIG APARICIO, *University of Zaragoza*
jaescrig@unizar.es

Received: October 16, 2024.

Accepted: December 29, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.31749>

RESUMEN

La obra de Juan Eduardo Zúñiga se acercó a la literatura rusa no sólo como fuente de estudio sino como un espacio que dotó de sentido a su forma de comprender el mundo y de abordar el proceso de creación y significado de la labor artística. Su vínculo con Iván Turguénev fue particularmente estrecho y dio como resultado un ensayo pionero, pero la afinidad con Antón Chéjov, más sutil y diseminada a lo largo del conjunto de su obra, permite entender aspectos fundamentales de la imaginación del escritor español y revisar algunas de las obras del autor ruso desde una nueva luz. Este artículo pretende un acercamiento al estudio de la raíz estética de la que parten ambos. A través del análisis de figuras compartidas en sus obras (el hombre inútil, la mujer fuerte), de marcos genéricos comunes (la novela provinciana) y de símbolos de transformación presentes en algunos de sus cuentos más emblemáticos (“El estudiante”, “El mensaje”), se muestra esta relación de contigüidad por la que ambos autores se insertan en la mejor tradición del simbolismo moderno, más allá de etiquetas locales o de lecturas periodísticas o mecánicas que separan lo que en el desarrollo de la imaginación humana aparece unido.

Palabras clave: Juan Eduardo Zúñiga, Antón Chéjov, simbolismo, hombre inútil, novela provinciana.

ABSTRACT

Juan Eduardo Zúñiga's work approached Russian literature not only as a source of study but also as a space that gave meaning to his way of understanding the world and of approaching the process of creation and the meaning of artistic work. His link with Ivan Turgenev was particularly close and resulted in a pioneering essay, but the affinity with Anton Chekhov, more subtle and disseminated throughout the whole of his work, allows us to understand fundamental aspects of the Spanish writer's imagination and to review some of the Russian author's works in a new light. This article is an approach to the study of the aesthetic roots from which they both derive. Through the analysis of shared figures in their works (the useless man, the strong woman), common generic frameworks (the provincial novel) and symbols of transformation present in some of their most emblematic stories (“The Student”, “The Message”), it shows this relationship of contiguity by which both authors are inserted in the best tradition of modern symbolism, beyond local labels or journalistic or mechanical readings that separate what in the development of the human imagination appears united.

Keywords: Juan Eduardo Zúñiga, Anton Chekhov, symbolism, useless man, provincial novel.

Antón Chéjov ha sido un motivo de reflexión continuada en la vida de Juan Eduardo Zúñiga. Exceptuando a Iván Turgéniev y a Mariano José de Larra, ha sido el escritor al que ha dedicado más páginas, una atención recurrente destinada a la comprensión de su obra y de su carácter. En 1953 Zúñiga prologó la primera gran selección de cuentos de Chéjov traducidos directamente del ruso editada en España. En este prólogo Zúñiga demostró una gran lucidez estética, pues detectó perfectamente las claves de la imaginación chejoviana en el recorrido cronológico que hizo por ella. Zúñiga analiza la riqueza de la risa de Chéjov, su transición de la sátira de los cuentos iniciales al dramatismo de su madurez teatral. Incide en la mezcla de



© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

la sonrisa y la tristeza, que es su forma de llamar al carácter tragicómico de la risa chejoviana, a la forma plena que adopta su simbolismo. De ahí que se refiera al “misterio” de sus obras mayores. También detectó tempranamente, en un tiempo en que era prácticamente desconocido en España, y merced a su conocimiento del pensamiento ruso, uno de los grandes rasgos omnipresentes en los textos de Chéjov: la figura del hombre inútil, “seres atolondrados e infelices” (1968, p. 20) que pueblan sus obras y que se constituyen como modelos de una de las vetas exploradas con mayor fecundidad por la imaginación artística moderna. Por último, Zúñiga descartó sin dudarle las lecturas serias, pesimistas, de la obra de Chéjov (muy extendidas), situándola correctamente en un horizonte de progreso, donde el futuro aparece modelado como forma de una fe en el hombre, a pesar de su presente.

La segunda gran aproximación chejoviana de Zúñiga queda plasmada en el capítulo “Mensaje confidencial”, recogido en *El anillo de Pushkin*. Años después, Zúñiga reelabora estos y otros materiales aparecidos en prensa y cambia el título del capítulo, que ahora pasa a llamarse “Antón Chéjov y las gaviotas” y aparece recogido en el también rebautizado *Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos*, integral de su ciclo eslavo. En “Mensaje confidencial” Zúñiga aborda el perfil psicológico de Chéjov, su carácter. Para ello parte de una anécdota que acontece en el estreno de su obra teatral *La gaviota* y que concierne a varias figuras de su entorno. Compromisos amorosos y amicales se anudan en el transcurso de la representación y del contexto vital del autor, y Zúñiga se sirve de ellos para relatar una fábula de contenido real donde el doble carácter, comprensivo y distanciado, de Chéjov queda verdaderamente iluminado. Pero la lección de esta fábula y capítulo no queda ahí, pues se extiende a un concepto decisivo también en la obra de Zúñiga, como en la de Chéjov: la percepción de la obra artística como “mensaje en clave”, como objeto que adquiere una doble dimensión, que acontece en una doble escala, individual y colectiva. El acercamiento a la personalidad de Chéjov en “Mensaje confidencial”, que en “Antón Chéjov y las gaviotas” se expande para abarcar un juicio de su forma de entender el teatro, evidencia el interés de Zúñiga por las figuras complejas, individuos sensibles comprometidos con una idea poderosa de la evolución social. Pero también apunta a una no explicitada pero muy aguda comprensión de la dimensión simbólica tanto de sus obras (“fusión de nimiedades y elementos trascendentes”, 1983, p. 57) como de los héroes y los autores que los crean, caracterizados como participantes frágiles, delicados, de un proceso común de largo alcance.

Hasta aquí, la aproximación a Zúñiga como lector que reflexiona sobre la obra y sobre la figura de Chéjov. Pero cabe preguntarse por el influjo estético de Chéjov en el Zúñiga creador. Y en este punto resulta tentador abrir el círculo de las relaciones, que nunca se manifiestan de un modo mecánico, a un segundo escritor ya mencionado, al que Zúñiga consagra un ensayo y destaca en el origen de su vocación literaria: Iván Turguénev. Las diferencias entre estos dos autores, tan admirados por Zúñiga, son notables, pero ambos comparten un tronco estético común: su simbolismo, entendido no como corriente literaria sino como manifestación de una forma de comprensión del sentido de lo humano en el conjunto de la tradición artística, del futuro colectivo y aun del trato personal con la existencia, como bien demuestra Beltrán (2008), quien mejor ha analizado la naturaleza simbólica de la obra de Zúñiga y el significado de ésta a la luz del simbolismo moderno. Esta convergencia permite una mejor comprensión de la obra de Zúñiga, al tiempo que esclarece nuestra comprensión de las obras de ambos autores rusos y de su horizonte de creación. En el caso de Turguénev, su simbolismo se orienta

en dos grandes direcciones: por un lado, el relato de la destrucción del idilio (la tierra natal, la familia). Dicho relato tiene un escenario y unos héroes históricos: la aristocracia rural rusa, y su desmoronamiento en la segunda mitad del siglo XIX. Este escenario histórico permite el desarrollo de un símbolo moderno capital, el hombre inútil, que aparece en las primeras obras de Turguéniev (*Diario de un hombre superfluo*, *Rudin*) y que ya no faltará prácticamente en ninguna de ellas. La segunda dirección apunta en el orden de los misterios, de los apuntes delicados, rodeados de presagios y de sueños, y se materializan en sus *Poemas en prosa*. Ambas direcciones cobran un peso sustancial en la obra de Zúñiga. La ciudad sitiada y sus familias rotas son el escenario de *La trilogía de la guerra civil*. Por ella deambulan los hombres inútiles (*Inútiles totales* fue el título de su primera novelita) y las mujeres activas, resolutivas, tan características de las novelas de Turguéniev. Lo misterioso aflora con plena exuberancia en la obra que los anuncia desde su título, *Misterios de la noches y los días*, pero aparece repartido prácticamente por toda su obra, con íntimas recurrencias.

Chéjov también dedicó una parte decisiva de su obra a la destrucción del idilio y pobló sus cuentos y sus dramas con hombres inútiles y mujeres desenvueltas. Acaso la diferencia fundamental con Turguéniev tenga que ver con el carácter de su risa. La obra de Turguéniev propende al patetismo sentimental, hecho completamente ajeno a la imaginación chejoviana. El tratamiento de lo amoroso en Chéjov (como el propio tratamiento de la destrucción de la familia y de los sueños individuales) tiene siempre un alcance tragicómico, universal, aparece impregnado de una reflexión sobre los límites mismos del individualismo como etapa histórica, y las consecuencias personales y sociales de esto.

A pesar de lo que pudiera pensarse en una primera impresión, este aire universal y menipeo acerca a Zúñiga más a Chéjov que a Turguéniev. La razón estriba en que, por encima de las apariencias estilísticas (y sin olvidar que los tres participan en la rama común del simbolismo) la risa de Zúñiga comparte una honda raíz folclórica con la risa chejoviana. Resulta curioso hablar de folclore tratando de Turguéniev, de Chéjov y de Zúñiga. Ninguno de los tres pasaría por un folclorista. De hecho, los dos primeros representan todo lo contrario en las historias de la literatura rusa tradicionales. Sin embargo, la recuperación del folclore es un elemento decisivo en la conformación del simbolismo moderno, y estos tres autores colaboran en ella. Particularmente, Zúñiga y Chéjov. No hablamos, por supuesto, de un folclore nacionalista, conservador. Hablamos del folclore que recupera figuras y símbolos tradicionales y los mezcla con las necesidades y símbolos de una modernidad autoconsciente. El humorismo grotesco de muchos cuentos de Chéjov, lo menipeo de su teatro, es hermano estético del apocalipsis del Madrid de *La trilogía de la guerra* de Zúñiga (mucho más lugar de transformaciones y revelaciones que de crónica documental), de la apuesta por los valores vitales de la juventud en *El coral y las aguas*, de las gitanas de su ciclo eslavo, de las metamorfosis de sus *Misterios de las noches y los días*, de los presagios de *Flores de plomo*, del didactismo de sus *Doce fábulas irónicas*.

La novela provinciana: figuras de degradación y de redención

En novelas como *Mi vida* o *Una historia aburrida*, en obras como *El jardín de los cerezos* o *Las tres hermanas* vibra un espíritu menipeo, se relata la crisis, la destrucción y posibilidad de regeneración en un horizonte histórico completo, y no la actualidad histórica de

unas décadas de la sociedad rusa, como sí apreciamos en *Nido de nobles*, *Padres e hijos* o *En vísperas*, por poner algunos ejemplos de grandes novelas de Turguéniev.

Empieza *Mi vida* con un despido. Para ser más exactos, empieza con el noveno despido consecutivo de su protagonista, Misaíl Póloznev, apodado Miserias. Tal sobrenombre tuvo su origen en una anécdota infantil, pero nadie en la ciudad se acuerda de esto, y carga con él en la edad adulta. Ahora es un mote que encaja con su evolución. Y lo curioso del caso es que nada hacía presagiar este curso en su vida. Hijo del único y reputado arquitecto municipal, instalado por tanto en la nobleza de la ciudad, Misaíl estaba predestinado a cumplir con el designio secular que hacía heredar a cada hijo la posición de su padre. En palabras del arquitecto municipal: a tomar el testigo del *fuego sagrado* de las profesiones intelectuales y no el trabajo de los esclavos y los bárbaros. Pero Misaíl desprecia la mezquindad de los trabajos pretendidamente intelectuales, desprecia la existencia ruin y corrupta de su ciudad, desprecia el pensamiento de su padre, un característico más en la lista de los *hombres enfundados* diseminados en las obras de Chéjov (hombres conducidos por el dogma del deber y la costumbre, figuras de autoridad ciega), desprecia el embrutecimiento estético y moral de sus ciudadanos, que a su vez desprecian a Misaíl, se apartan de él asustados por su mal aspecto, por su renuncia a una posición social, por ser un hijo descarriado, un ciudadano extravagante, un don nadie. Miserias.

A Misaíl Póloznev le gusta el teatro y asiste a los ensayos y representaciones de aficionados que tienen lugar en su ciudad provinciana. También en ello tanto él como su hermana Cleopatra, temerosa y sumisa a los designios paternos, ocupan una posición secundaria. Misaíl observa entre bastidores el despliegue de las posiciones y usos sociales, que tienen su continuación en la calle principal de la villa. Misaíl dibuja decorados, copia guiones, maquilla, hace de apuntador, imita los efectos especiales necesarios para la obra: el ruido del trueno, el canto del ruseñor. Una tarde, en el curso de uno de esos ensayos, recibe una oferta de empleo. Las intermediarias son su hermana Cleopatra y Aniuta Blagóv, amiga de ésta secretamente enamorada de Misaíl. Ambas están terriblemente preocupadas por su situación: sin trabajo y literalmente apaleado por su padre, con quien ha roto toda relación. Misaíl decide aceptar un ofrecimiento que, tras una entrevista ridícula con el ingeniero Dólzhtikov (un nuevo rico poderoso, padre de una bella muchacha llamada María), acaba dando con sus huesos en las obras de construcción del ferrocarril, a las afueras de la ciudad, en la hacienda Dubechnia. Se inicia así un movimiento que situará a Misaíl en los extrarradios de su sociedad, desempeñando diferentes empleos que lo convertirán en una figura de ida y vuelta, en un extraño para aquellos con quienes trabaja y en un *obrero* para sus antiguos compañeros de clase, con los que se encuentra de regreso a casa en la calle principal de la ciudad. Los tenderos y mozos de cordel lo motejan: “¡Miserias!” “¡Cara de yeso!” Es una figura sin decoro.

Tras su paso por el ferrocarril, Misaíl se ocupa en la cuadrilla de Redka, pintor de brocha gorda, contratista de obras. Redka es un hombre desordenado y honesto, a quien sus pequeños vicios nunca logran apartar del ideario con que conduce su vida y que inculca a todo aquel que quiere escucharle: “la mentira arruina el alma”. Redka es la voz del hombre popular: imperfecto y bueno. Con Redka, Misaíl techará casas. Hasta este momento, Misaíl ha conducido su vida de forma consecuente con un pensamiento idealista, primitivista, que sublima el poder igualador del trabajo físico y desprecia los privilegios a los que conduce la estratificación intelectual. Su pensamiento es ingenuo y receptivo. Esta receptividad le per-

mite entrar en contacto con el mundo de Redka y de Kárpovna, su vieja aya, en cuya casa se aloja, acompañado del hijo adoptivo de ésta, Prokofi, carnicero de profesión. Pero también le permite, su receptividad, trabar relación y largas conversaciones con dos personajes muy distintos, representantes de la sociedad posicionada. El primero es el doctor militar Blagovó, hermano de Aniuta, la misteriosa muchacha, amiga de Cleopatra, que de forma secreta hace llegar regalos anónimos (bufandas, guantes de lana, comida), hasta la casa de Kárpovna y que nunca confesará su amor a Misaíl, impedida por un temor insondable. El segundo es María, la bella hija del ingeniero Dólzhikov, jefe despreciable de Misaíl en los tiempos en que éste trabajaba en la línea del ferrocarril. Ambos, el doctor y María, son jóvenes idealistas que celebran el camino emprendido por Misaíl y que exaltan con bellos discursos el futuro que éste anuncia. El doctor Blagovó es uno de esos intelectuales que aparecen en las obras de Chéjov haciendo infelices a quienes le rodean con su actitud egoísta y su humanismo inconsecuente. Cleopatra, la pobre hermana sumisa de Misaíl, está subyugada por su presencia. María es una de esas jóvenes caprichosas que aparecen en las obras de Chéjov, la muchacha bella cuyos ensueños precipitan al hombre ingenuo al desastre. Sueña con establecer un idilio campestre en la hacienda Dubechnia, propiedad de su padre. Atesora libros de agronomía e ideales filantrópicos, redentores de los campesinos. Misaíl acabará enamorándose de ella y, tras el consentimiento del ingeniero, se celebrará la boda. Con ella se inicia la segunda parte de la novela.

Conviene contar, por ser detalle relevante para la comprensión de lo que sucederá en ésta, que poco antes de celebrarse el enlace ha tenido lugar una escena de fuerte carga simbólica. Cierta día llega una carta del gobernador a casa del aya Kárpovna. En ella se ordena al joven Misaíl presentarse sin falta a las nueve en punto del día siguiente ante Su Excelencia. El aviso es tan grave que perturba a Misaíl, incapaz de conciliar el sueño. El carnicero Prokofi le invita a pasar la noche con él, a ayudarlo en las labores del matadero para aliviar la espera. El matadero es un hangar hediondo en las proximidades del cementerio, lugar de trabajo de Misaíl (la cuadrilla de Redka está reparando el interior de la iglesia, es un trabajo grato: tranquilo y rentable). Misaíl asiste espantado al despiece de los animales y al grosero ambiente de trabajo de Prokofi. Horas después se presenta ante el gobernador sin haber dormido, mareado y con el abrigo oliendo a carne. El motivo del aviso del gobernador procede de una carta extraoficial de su padre, reclamando a la autoridad que intervenga en el comportamiento deshonesto de su hijo, convertido en un apestado. El gobernador amonesta a Miserias, le ordena que rectifique si no quiere ser expulsado de la ciudad. Es el momento de máxima degradación social del protagonista. Poco antes de despedirse, el gobernador, movido quizás por el conocimiento de ciertas corrientes intelectuales de la juventud del momento y aquejado, sin duda, de una nariz poco fina, pregunta a Misaíl si es vegetariano. Miserias responde: “No, Excelencia; como carne”. Poco antes del giro que dará paso a la segunda mitad de la obra, Chéjov, sin duda, hace una broma sobre el mundo tolstoiano; pero, ante todo, recuerda el grado de apertura de su protagonista, de su novela, y dibuja un símbolo que convendrá recuperar un poco más adelante.

El matrimonio de Misaíl y María será un absoluto desastre. Tras unos pocos meses de ingenua felicidad, alimentados por el frívolo idealismo de María y por el cándido amor de Misaíl, la realidad impone su dominio sobre la sublimación. El proyecto sobre el que ambos han volcado sus deseos y conocimientos, la creación de una escuela para los hijos de los campe-

sinos, choca con los contratiempos prosaicos del día a día. María se desespera en el trato con los mujiks, a los que termina despreciando. Sin embargo, Misaíl, acostumbrado al trato con la vida, a las lecciones de Redka y a una relación distanciada con la ciudad, sabe ver más lejos. Ama a María, pero sabe apreciar la lección que se encierra en la sabiduría campesina, obtusa en la apariencia e imperfecta en las formas, pero gobernada por un eje sano, un anhelo de justicia, un respeto a la verdad como valor principal de la existencia. Aún así, desea mantener a su esposa, satisfacer sus caprichos. El día en que inauguran la escuela, pese a la sorpresa que para ella representa la honda gratitud de los campesinos y su petición de perdón por agravios pasados, María abandona la hacienda. Las siguientes escenas de la novela trasladan al lector al teatro de aficionados. En la primera, Misaíl se reencuentra con María, quien tras lucirse al piano ante la alta sociedad de la ciudad, anuncia su deseo de marchar a Petersburgo. Misaíl la acompaña a la estación de tren. En la segunda, una desconocida Cleopatra se desvanece al atreverse por primera vez en su vida a recitar unas pocas líneas durante el ensayo. El desmayo desvela un secreto: está embarazada. El padre de la criatura es el doctor Blagovó, padre de familia que vive en el extranjero, haciendo carrera académica. Los dos jóvenes idealistas que conversaban entusiasmados con Misaíl meses atrás (María y el doctor), acaban revelando su condición desaprensiva en las tablas del pequeño teatro *amateur*, en la que será su penúltima intervención en la novela. Conviene prestar atención a Cleopatra, la joven hermana de Misaíl, desvanecida, embarazada y a partir de ahora despreciada por la ciudad. En ella se ha operado un cambio. Es feliz, pese a su desgracia. Ha conseguido liberarse del miedo atroz a su padre y observa la vida con alegría, pese a las dificultades que se presentan. A diferencia de su amiga Aniuta, que sigue enviando regalos secretos a Misaíl, avergonzada de su amor, Cleopatra aparece liberada. Pero su libertad tiene un límite que la llevará a la desgracia: se basa en un amor falso, en una figura idealizada (el doctor Blagovó) del que no cabe esperar la libertad verdadera.

El final de esta historia trae lecciones magistrales, fuertemente compactadas. Los dos hermanos Póloznev, desarrapados, apartados del favor paterno, se cobijan en casa del aya Kárpovna. Poco después, su hijo adoptivo, el carnicero Prokofi, los obligará a marcharse, preocupado por su honor y por el próximo nacimiento deshonoroso de la criatura. Sólo el pobre Redka los cobija, el pintor de brocha gorda, contratista de obras. Asistimos a una escena nocturna inusual, donde la borrachera de Misaíl (abstemia durante la obra) permite a Chéjov recuperar la escena de pesadilla del matadero y la posterior conversación con el gobernador, renovada con ribetes simbólicos. El doctor Blagovó acaba de anunciarle a Misaíl los negros presagios que se ciernen sobre la salud de Cleopatra, su padre le ha negado cualquier posibilidad de ayuda, y los chiquillos de la ciudad acabarán la noche de jarana, gritándole “¡Misericordias!, ¡Misericordias!” al borracho, en una escena grotesca. María decide acabar definitivamente su matrimonio a través de una carta en la que anuncia un viaje al extranjero. La carta habla de un símbolo que condensa perfectamente la naturaleza de su alma: habla de un anillo en el que piensa grabar un viejo proverbio hebreo: “todo pasa”. En esta leyenda, que ella interpreta de forma autoindulgente, brilla su carácter frívolo y antojadizo. Cleopatra, efectivamente, muere. El doctor Blagovó, el intelectual humanista, continúa su carrera en el extranjero, desentendiéndose de la huerfanita. Porque es una niña lo que ha nacido del vientre de Cleopatra. Al comienzo de la novela, Misaíl había ofrecido un juicio inapelable sobre la ciudad y sus ciudadanos, mezquinos y corruptos, con excepción de las muchachitas, a quienes la corriente

de podredumbre acabará arrastrando o deparando una vida miserable, cruel con la delicadeza de sus almas. Aquí tenemos, en la última escena de la novela, una niña, un retoño de vida, y este retoño sonríe en un cementerio, adonde su tío Misail ha acudido a visitar una tumba, la madre de la criatura. Dicen esto los últimos párrafos, con los que concluye la obra:

A veces encuentro junto a la tumba a Anita Blagovó. Nos saludamos y permanecemos en silencio o hablamos de Cleopatra. Luego, cuando salimos del cementerio, caminamos en silencio y ella acorta el paso; lo hace a propósito para permanecer más tiempo a mi lado. La niña, alegre, feliz, entornando los ojos por la brillante luz del día, riéndose, le alarga sus manitas, nos paramos y, juntos, acariciamos a esa deliciosa niña.

Pero cuando entramos en la ciudad, Aniuta Blagovó se siente azorada y con la cara encendida, se despide de mí para seguir su camino sola, con aire muy digno y grave... Y ya nadie que se cruzara con ella podría pensar al mirarla que un instante antes iba a mi lado y que, incluso, había acariciado a la niña. (p.167)

Poco antes de esto Misail acaba de formular una confesión: de haber querido hacerse grabar un anillo hubiera puesto en él la siguiente inscripción, puntualmente opuesta a la de su ex-esposa: “nada pasa”. Con ella quiere dejar evidencia de que nada pasa sin dejar huella y de que cada uno de los actos de un ser humano, por pequeño que parezca, está unido a la vida presente y futura. Nos informa de que ha conseguido cierto grado de reconocimiento en su oficio, cierto respeto de su ciudad y se anuncia en sus palabras una claridad, una apertura que habla de otra forma de vida, una vida mejor, completamente nueva.

Sobre el marco de la novela de la ciudad provinciana, de ilustre tradición en la literatura del siglo XIX europeo y americano, Chéjov tejió, como acaba de verse, una tela sencilla, un paño de aspecto pobre y prosaico cuajado de valiosos símbolos y oportunidades para el pensamiento. Por el lado de los símbolos, Chéjov dispuso parejas significativas cuyo contraste arroja luz sobre el tema de la obra: la miseria espiritual (intelectual, moral y estética) de una sociedad incapaz de vivir de un modo libre, verdadero e igualitario. A los proyectos arquitectónicos mediocres y anticuados con los que el padre de Misail configura el perfil grave y chabacano de la ciudad se opondrán las labores de reparación de la cuadrilla de Redka, y el futuro laboral de su hijo, capaz de construir una escuela o de retechar viviendas. Al destino de la pareja de hermanos Blagovó, marcados por el orden en la forma del triunfo profesional desaprensivo (él) y la sumisión a las convecciones sociales (ella, Aniuta, incapaz de confesar su amor) se opondrá la conquista de una libertad y una dignidad modesta, en el caso de Misail, y una metamorfosis diferida, en el caso de Cleopatra, que muere alegre, presa de un nuevo engaño, pero retoña en una criatura. Vemos la promesa de esta nueva vida y los tímidos atisbos de una liberación en la escena final del cementerio, donde el espíritu sometido de Aniuta se permite gestos que ocultará en la ciudad, el espacio del gobernador y el matadero. Cleopatra y Aniuta forman una pareja de seres desventurados, consumidos por una liberación incompleta o una esclavitud asumida (“Dime, ¿qué fuerza es esa que te impide reconocer lo que piensas?”, se preguntará Cleopatra). Al anillo frívolo de María se contrapondrá el anillo intregador de Misail, y el teatro de aficionados ofrecerá el escenario perfecto para la representación del ciclo de la hipocresía y los acontecimientos de revelación dramática de la verdad (coquetería de María y ruptura con Misail, embarazo de Cleopatra). Todo en la novela, de apariencia abierta, deslavazada, sigue un sorprendente ritmo binario, una estructura de vaivén, del campo a la ciudad, del trabajo al ocio, de la verdad a la mentira, de la justicia a la

injusticia. Teatro e itinerancia son dos ejes fundamentales en *Mi vida*.

El lector español está acostumbrado a estos símbolos. Buena parte de la mejor imaginación literaria desplegada en los dos últimos siglos ha trabajado en esta línea. El lector de Benito Pérez Galdós conoce los entresijos de la ciudad provinciana (*Doña Perfecta*) y ha reflexionado en *Misericordia* sobre lo que su autor llamaba “la fealdad risueña”, aprovechando la solidaridad entre los edificios madrileños y las clases humildes que los transitan. La heroína de esta novela, la señá Benina, una criada fiel a sus empobrecidos señores y traicionada por éstos, comparte los rasgos del espíritu popular de Redka, capaz de conciliar la pequeña desviación con el más alto apego a la verdad y a la justicia humana. En el caso de *Misericordia*, el espacio del escenario teatral aparece ocupado por la fabulación novelesca, un lugar imaginario, híbrido de realidad e invención, donde se produce la revelación de la verdad y donde el alma de la vieja criada aparece trascendida, portadora de humana luz en su deambular por los escenarios de la miseria y la hipocresía.

Otro ejemplo lo ofrece *Camino de perfección*, novela de Pío Baroja. En ella, el eje se ha desplazado del teatro de la bondad al descubrimiento de la verdad a través del peregrinaje, de la itinerancia. Como sucediera con Misaíl, el protagonista de esta novela, Fernando Ossorio, aprende a despojarse tanto de la mezquindad social que lo envuelve como de su idealismo dogmático y enfermizo (en su caso, misticismo religioso y estético) y encuentra al final de su viaje por la inmensa provincia española una idea más abierta de la vida a través del amor y la descendencia (un niño, otra vez), símbolo de lo nuevo emergiendo en un mundo viejo.

Mediado el siglo XX, Juan Eduardo Zúñiga publicó su primera obra, una novelita titulada *Inútiles totales*. En ella, sus protagonistas, Cosme y Carlos, dos jóvenes que entablan amistad en la cola de reclutas de la primera quinta que no irá al frente de la Guerra Civil en curso, conforman las dos mitades inútiles de un símbolo moderno: el hombre superfluo, el inútil completo. Esta figura, omnipresente en la obra de Chéjov y de Turguéniev, aparece encarnada por seres sensibles, con inquietudes filosóficas o artísticas. La inquietud, que puede manifestarse en idealismo (Misaíl) y expresarse en viaje (Fernando Ossorio) encuentra en los desvalidos Cosme y Carlos, oprimidos por el ruido de los obuses y la miseria material y moral de su país, convertido en desmonte poblado de seres estrafalarios e incompletos, la forma del anhelo artístico y el enamoramiento ingenuo. Ambos se enamoran de una muchachita, Maruja Fidel, caracterizada con atributos poéticos de folletín romántico. Si la historia tiene un final infeliz, amargo, fruto de malentendidos y de incapacidad extrema, es porque los seres que la protagonizan son seres endebles, briznas de paja a las que el viento de verano dispersa en el último párrafo de la obra. Ninguno de ellos es capaz de imponer un sentido de verdad a sus vidas, en la obra representada (un escenario bélico, apocalíptico, una realidad sórdida) actúan como peles del tiempo, como actores sin libertad guiados por un ideal ilusorio. La realidad barre estas apariciones y el resultado es, de nuevo, un paño humilde cuajado de símbolos: la ciudad miserable, el hombre inútil, la mujer promesa, el teatro de las ilusiones, la vida dolorosa, el malentendido humano y fatal.

Símbolos de transformación

Chéjov y Zúñiga comparten una noción de lo humano que bien podría representarse con dos cuentos breves de ambos, muy diferentes en apariencia. El de Chéjov se titula “El estudiante” y el de Zúñiga, “El mensaje”. Ambos dan cuenta de una transformación surgida

al contacto extraordinario con lo ajeno, con la intuición de la posibilidad de una forma de vida mejor.

En «El estudiante», Chéjov crea un cuadro profundo y de múltiples capas, en el que explora la interacción del tiempo, la naturaleza y el mundo interior del hombre. A través de la imagen del protagonista, Ivan Velikopolsky, el autor toca temas importantes como la memoria histórica, la crisis espiritual y el vínculo entre generaciones.

La pieza está ambientada en Rusia, a finales del siglo XIX, en el campo. Al principio se menciona la primavera, lo que subraya el periodo de transición entre el invierno y la nueva estación. La escena inicial habla de la voluble naturaleza primaveral, que refleja el estado interior de Iván. Al principio, el aire primaveral se llena de los sonidos de la naturaleza, el canto de los zorzales y los vibrantes sonidos de las marismas, pero pronto un viento frío rompe esta armonía. El cambio de tiempo se convierte en un símbolo de la ansiedad e incertidumbre interior del héroe. Chéjov muestra cómo la naturaleza sirve de telón de fondo al estado emocional del hombre, subrayando su carácter cíclico e impermanente.

La crisis espiritual de Iván se manifiesta en su reflexión sobre su propia pobreza y el sufrimiento que cree que ha existido a lo largo de los tiempos. Al relacionar su vida con personajes históricos como Rurik, Iván el Terrible y Pedro el Grande, llega a la conclusión de que el sufrimiento forma parte eterna de la existencia humana. Este pensamiento refuerza su sensación de desesperanza y sus dudas sobre el progreso. Las estaciones y las condiciones ambientales refuerzan el estado emocional del protagonista y subrayan los temas del cambio y la eternidad del sufrimiento. La narración se basa en las reflexiones de Iván sobre la traición del apóstol Pedro, que vuelve a contar a las viudas Vasilisa y Lukerya. La historia bíblica se convierte en una metáfora de la traición, el sufrimiento y la redención. La reacción de las viudas ante el relato de Iván refuerza este tema. Las lágrimas de Vasilisa y la vergüenza de Lukerya muestran lo profundamente conmovidas que están por la historia del apóstol. Las viudas, que personifican al pueblo, son portadoras de sabiduría y sufrimiento, y el cálido ambiente de su hogar contrasta con la frialdad del mundo que las rodea. El alumno se da cuenta de que la historia de Pedro está vinculada a sus vidas actuales, lo que conecta pasado y presente en una única cadena de acontecimientos. Este momento pone de relieve la universalidad de la experiencia humana y la conexión intrínseca entre personas de distintas épocas. El fuego del hogar se convierte en un símbolo de la conexión humana universal que une a las personas a través de los tiempos.

Chéjov utiliza un estilo comedido, evitando una emotividad excesiva, lo que permite profundizar en los pensamientos y sentimientos de los personajes. El relato «El estudiante» pone de relieve la universalidad de la experiencia humana, en la que conviven la pena y la alegría, el sufrimiento y la belleza, creando un contexto único para la reflexión sobre el sentido de la vida y su continua conexión con el pasado.

Con su capacidad para ver y registrar la vida en su forma más natural y sencilla, Chéjov no buscaba moralizar ni intentaba explicar artificialmente su significado más profundo e imponérselo al lector. Su simbolismo sutil y transparente está profundamente arraigado en la vida real, expresándola orgánicamente a través de imágenes. Una de esas imágenes simbólicas, que se remonta a las creencias populares, era para él el fuego como misterioso elemento purificador, salvador del frío y la penumbra de la naturaleza septentrional. No es casualidad que las fiestas paganas eslavas con el encendido de hogueras nocturnas y la costumbre orto-

doxa de encender velas en las iglesias rezando por las viviendas al anochecer hayan sobrevivido hasta nuestros días. En el cuento de Chéjov, el fuego se convierte en complejo símbolo que refleja tanto el calor físico como el emocional, así como una profunda conexión entre las personas y sus experiencias.

El viento frío y la noche que se avecina, de camino a casa del estudiante, contrastan con el fuego que Iván ve desde lejos. Este contraste subraya la lucha entre la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, la esperanza y la desesperanza. La hoguera encendida por las viudas Vasíliya y Lukeria se convierte en un símbolo de acogimiento y calidez en contraste con la naturaleza demoníacamente sombría. Al acercarse al fuego, el estudiante entabla una conversación sobre la traición del apóstol Pedro. Este momento conecta el fuego con la vida espiritual y las reflexiones sobre el amor, la traición y la redención. El fuego se convierte en un lugar donde se encienden experiencias no sólo físicas, sino también espirituales, creando una conexión entre el pasado y el presente. Al final del cuento, el estudiante llega a un importante descubrimiento: la verdad y la belleza que han guiado la vida humana en el pasado siguen existiendo en el presente. La constatación de este hecho aporta a Iván alegría y esperanza. Su juventud, su fuerza física y la revitalización de su felicidad se convierten en una prenda de renovación y fe en el futuro. El símbolo de este bello final queda, no obstante, pendiente de confirmación, pues como sucede en una imaginación abierta y humorística como la de Chéjov, las revelaciones súbitas forman parte de la naturaleza voluble y contradictoria de los humanos.

“El mensaje” de Zúñiga igualmente remite a un escenario natural, impregnado de misterios delicados. Es la historia de un maestro rural en una escuela de tierras de montaña. Entre sus alumnos cuenta con una joven bella y alegre, modelada con el espíritu generoso de los campesinos. Una mañana invernal nadie acude a la escuela, salvo la joven, que desafía a la borrasca. Conversan animadamente, la joven le describe lo que más ama en el mundo: su casa y los fértiles alrededores de ésta. Antes de marchar, la joven encantadora invita al maestro: “¡Venga usted a casa en primavera!”, y el maestro apenas puede contener un beso en su mejilla. Pero la joven enferma, deja de asistir a la escuela, y muere apenas dos semanas después de esto. El maestro sufre una honda impresión y queda profundamente abatido. Cierta mañana, antes de que lleguen los alumnos, encuentra una nota sobre la estufa. Escrito con torpe letra, puede leerse: “Venga usted a casa en primavera”. Siguiendo el misterio de la nota, el maestro aguarda hasta el final de abril y asciende a las montañas, donde encuentra una casa grande y solitaria, y donde asiste al espectáculo de la naturaleza en su alegre y generoso florecer. En este punto concluye la historia referida por el maestro al narrador, quien especula: “no me contó más; quizás no sucedió nada en su monótona vida de enseñante; nada importante hubo sino aquella hoja de papel y aquellas palabras que yo interpreté como una oferta de amor tan ingenua, tan delicada y, me atreví a pensar, tan misteriosa”.

Lo que se desprende de ambos cuentos son lecciones apuntadas, símbolos del mundo viejo y promesas de una lejana vida mejor, de una renovación en la verdad del porvenir y en los valores de la bondad popular, identificada con los viejos campesinos, los pintores de brocha gorda y las almas bellas.

A modo de conclusión

Estos apuntes sobre la afinidad estética entre la obra de Juan Eduardo Zúñiga y Antón Chéjov pretenden ofrecer una muestra de los lazos en ocasiones poco visibles, subterráneos, que unen la imaginación de autores distanciados por la geografía o por el tiempo. En el caso que nos ocupa, su sensibilidad compartida hacia formas artísticas que permiten el desenmascaramiento del orden injusto de mundo y la exploración de figuras de renovación, brindan el ejemplo de una forma de continuidad en la imaginación creadora humana. Zúñiga encontró en Chéjov una forma de concebir lo literario donde se dirime el sentido último del individuo y de la especie, y gracias a sus obras, las de Chéjov se nos hacen más claras, evidencian el potencial de futuro que contenían y siguen atesorando.

REFERENCES

- Beltrán Almería, L. (2008). *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Edicions Vitel.la.
- Chéjov, Antón. (2013). *Mi vida: retrato de un hombre de provincias*. Alianza Editorial.
- Zúñiga, J. E. (1968). Chéjov cuentista. En A. Chéjov, *Cuentos completos* (pp. 9-33). Aguilar.
- Zúñiga, J. E. (1983). *El anillo de Pushkin*. Bruguera.
- Zúñiga, J. E. (2010). *Desde los bosques nevados*. Galaxia Gutenberg.