



## EL ENIGMA DE LA CUERDA ROTA

Jorge Saura



### ■ LOS SONIDOS DEL HUERTO

“¡Qué bien! ¡Qué maravillosa tranquilidad! ¡Qué silencio! No se oyen pájaros, ni perros, ni cucos, ni el búho, ni el ruiseñor, ni relojes, ni campanillas y ni un solo grillo.” Con estas palabras amenazaba Antón Chéjov comenzar su siguiente obra tras el estreno de *Tres hermanas*. Stanislavsky las cita como alusión a las recargadas partituras sonoras del Teatro del Arte. Efectivamente, el director ruso gustaba de perseguir la ilusión de realidad mediante una fiel reproducción de sonidos propios de la naturaleza, no indicados por el autor en las acotaciones y que alcanzaban a veces tan elevado número que resultaban molestos para una sensibilidad como la de Chéjov, amante de la sencillez<sup>1</sup>.

Sin embargo, la predicción de Chéjov, lejos de cumplirse, se transformó en lo contrario: el autor señaló en su siguiente obra, *El*

---

<sup>1</sup> Esto es válido sólo para un período de la producción escénica de Stanislavsky que acaba hacia 1905. Las dudas sobre la validez de la fórmula empleada desde la fundación del Teatro del Arte de Moscú, consistente en una reproducción de la realidad lo más fiel posible, llevaron al director ruso a perseguir la creación de una “sección experimental” integrada por actores jóvenes. A partir del trabajo sobre *Los ciegos* de Maeterlinck comenzó Stanislavsky a pensar que el realismo extremo, que estaba lleno de sentido para los textos de Turguéniev, Gorky, Ibsen o Chéjov, dejaba problemas sin resolver en las obras escritas apelando a una fuerte convención, como es el caso de los autores clásicos (todo el teatro en verso) o el citado Maeterlinck. Para intentar resolverlo, encargó la dirección de un “estudio” a su ex discípulo Meyerhold, que no alcanzó los resultados perseguidos. Sólo con la creación en 1912 del Primer Estudio, dirigido por Sulerzhitsky y Vajtánov comenzó a vislumbrarse una salida. Una pormenorizada información puede encontrarse en la autobiografía artística de Stanislavsky *Mi vida en el arte* a partir del capítulo *El estudio de la calle Povárskaya*.

*jardín de los cerezos*<sup>2</sup>, una notable cantidad de efectos sonoros; por citar sólo el primer acto, aparece Epijódov, que “calza unas botas lustrósimas que crujen mucho”, “se oye el ruido de dos coches que se acercan a la casa”, “Duniasha lanza un grito y deja caer un platito”, “la cerradura y la puerta rechinan”<sup>3</sup>, para indicar al final del acto que “a lo lejos, en el huerto, un pastor toca un caramillo”. Además de lo señalado en las acotaciones, varias réplicas inducen a reproducir todo un arsenal de ruidos: “el tren ha llegado ya”, “pues los perros llevan ladrando toda la noche”, “parece que llegan”, “ya cantan los pájaros en el jardín”, todo ello sin salir de los límites del primer acto.

Hay sonidos con valor dramático por sí mismos, como los hachazos que sugieren la tala de los guindos y que se van acercando poco a poco desde el comienzo del cuarto acto; hay una larga escena “de masas” que ocupa gran parte del tercer acto, en el que está perfectamente justificado que la orquesta judía a la que no ve el espectador no pare de tocar hasta que Lopajin anuncia que ha adquirido toda la hacienda. Este tercer acto parece haber sido escrito para complacer a Stanislavsky, al que atraían en aquel entonces las “escenas populares” con elevado número de actores y partitura sonora compleja, pues en obras anteriores Chéjov no había escrito nada parecido.

Pero todo lo mencionado son sonidos familiares, fácilmente identificables. Lo que Chéjov tampoco había hecho anteriormente era introducir un efecto sonoro irreal, imposible de identificar, escuchado por unos personajes incapaces de darle explicación y que crea una atmósfera inquietante: “De pronto, como si cayera del cielo, se escucha un sonido lejano, trémulo y triste, parecido al

---

<sup>2</sup> La traducción del título es incorrecta. En primer lugar, no se trata de un jardín, que nunca alcanza una extensión de mil hectáreas, como calcula Lopajin en el primer acto; con esa superficie es más adecuado hablar de huerto. Por otra parte, el árbol mencionado por Chéjov no es el cerezo, incapaz de aguantar las frías temperaturas invernales de la franja central de Rusia, sino el guindo. El verdadero título de la obra es, por lo tanto, *El huerto de los guindos*. Aunque el error es imposible enmendarlo ya por lo extendido que está, creo necesario dejar constancia de él.

<sup>3</sup> Todas las citas del texto teatral, tanto de acotaciones como de parlamentos, están tomadas de la edición de Isabel Vicente publicada en la Editorial Cátedra, colección Letras Universales.

de la cuerda de algún instrumento que se rompe”<sup>4</sup>. ¿Qué significado tenía esta inexplicable irrupción en el único de los cuatro actos que transcurre al aire libre? ¿Quería Chéjov indicar el presagio de una catástrofe inminente? Así podría deducirse de las palabras pronunciadas por Raniévskaya unos minutos antes: “Estoy como si barruntase alguna desgracia, como si se nos fuera a caer la casa encima”, y también de la repetición del mismo efecto al final de la obra, cuando todos los habitantes han abandonado la mansión, olvidando en su interior al anciano y moribundo Firs. La descripción del sonido es similar en las dos ocasiones: en la primera varias personas reaccionan al sonido e intentan explicar su origen, en la segunda hay un solo personaje en escena que no reacciona, aunque tal vez se deba a que está inconsciente o muerto. Chéjov no da pistas sobre el origen y propósito de esa “cuerda de algún instrumento que se rompe” y por la documentación que se conserva sobre los ensayos no parece que tal tema se plantease; todo parece indicar que el enigma de la cuerda rota era una más de las muchas preguntas que Chéjov dejaba sin responder.

#### ■ COMPORTAMIENTOS APARENTEMENTE ABSURDOS

Tan inexplicable como el sonido de la cuerda rota parecen las palabras y comportamientos de varios personajes. Epijódov emplea un lenguaje lleno de rodeos, frases ampulosas y bruscos cambios de tema que hacen difícil conversar con él; Gáyev salpica cualquier diálogo de descripciones de jugadas de billar y pronuncia ante todos una inesperada “oda al armario”: “¡Querido y muy estimado armario! Me descubro ante tu existencia, orientada desde hace más de cien años hacia los ideales del bien y de la justicia; tu tácito llamamiento al trabajo fructífero no se ha debilitado a lo largo de cien años, manteniendo en varias generaciones de nuestro linaje el altruismo y la fe en un porvenir mejor y educando en nosotros los ideales del bien y de la justicia social”; al comienzo del segundo

---

<sup>4</sup> La palabra rusa “strun” empleada por Chéjov en las acotaciones del segundo y cuarto acto no tiene equivalente directo en castellano. Significa “cuerda”, pero perteneciente a un instrumento musical como la guitarra o el violín, lo cual da una importante pista sobre las características del sonido pedido por el autor.

acto Sharlotta y Epijódov pronuncian monólogos que no parecen dirigidos a nadie, a pesar de que con ellos hay otros dos personajes, Sharlotta se dedica a arreglar un objeto tan impropio de una institutriz como una escopeta de caza que más adelante no desempeña ningún papel, Sharlotta saca de su bolsillo un pepino y Epijódov saca del suyo un revólver...; ¿no estamos ante algo que parece teatro del absurdo?

*El jardín de los cerezos*. Acto II. Escena del espectáculo. 1904, Moscú.

Cierto es que en todas las obras de Chéjov el diálogo parece a veces deshilvanado, superficial, pues sirve para camuflar los verdaderos pensamientos de los personajes, pero en *El jardín de los cerezos* el diálogo es en algunos momentos incoherente, sin relación con lo que ocurre e ignora al interlocutor, como pasa con los parlamentos de Epijódov, Sharlotta y en parte Yasha al comienzo del segundo acto. ¿Sería muy aventurado pensar que Chéjov inaugura una forma de dialogar que alcanzará su pleno desarrollo años más tarde en las obras de Samuel Beckett y Harold Pinter, autores, como Chéjov, de comedias?

Y aquí llegamos a lo que puede ser la mayor novedad de *El jardín de los cerezos* con respecto a obras anteriores, algo que a

veces pasa inadvertido y reside en las palabras escritas a continuación del título: “Comedia en cuatro actos”. En realidad ésta no fue la primera obra calificada así por su autor; ya lo había hecho años atrás con *La gaviota*, pero nunca antes había mostrado tanta insistencia en su escenificación como comedia, ni esta insistencia había sido una fuente de conflictos durante los ensayos.

#### ■ UNA NUEVA OBRA LLEGA AL TEATRO

En cuanto al proceso de montaje de la obra también hay diferencias entre ésta y anteriores producciones de Chéjov. Conocida es la vinculación del autor con la compañía dirigida por Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko; el autor asistía a los ensayos y tomaba parte en la elaboración del reparto, respondía a las dudas planteadas por la compañía y hacía sugerencias. Sin embargo, ahora la situación había cambiado: Chéjov, enfermo de tuberculosis, convalecía en Yalta y no podía pasar en el poco aconsejable clima de Moscú más que breves períodos; además, había dado libertad completa para el diseño de la escenografía y apenas manifestaba exigencias respecto al extenso reparto, exigiendo tan sólo que Olga Knípper, su esposa, hiciese el papel de Raniévskaya, que Lopajin fuese encarnado por el propio Stanislavsky<sup>5</sup> y recomendando encarecidamente no contar con dos o tres actores concretos a los que consideraba incapaces de interpretar su obra. En esta situación Stanislavsky tenía una autonomía inexistente en anteriores puestas en escena chejovianas.

Veamos a grandes rasgos cuál fue el proceso de montaje.

El manuscrito de lo que Chéjov llamaba “una obra alegre, liviana” fue enviado a Moscú el 18 de octubre de 1903 y leído por Nemiróvich en la tarde de ese mismo día a un grupo de actores del Teatro del Arte. Un extenso telegrama de 180 palabras enviado por Nemiróvich debió alegrar muy poco al autor: “Mi

---

<sup>5</sup> Finalmente Stanislavsky no interpretó a Lopajin, sino a Gáyev, el hermano de Raniévskaya.

primera impresión personal es que, como obra escénica, puede que sea más obra que todas las anteriores. El argumento es sencillo y claro. En general la obra es armoniosa”; tras estas palabras discretas se notaba la decepción. ¿Qué significaba “más obra que todas las anteriores?”. ¿Acaso que era más corriente, menos innovadora que las demás? Tras algunas observaciones sobre la “excesiva lentitud”, “alguna tosquedad en los detalles” y la excesiva lacrimosidad, se finalizaba diciendo que “desde el punto de vista social el tema principal no es nada nuevo”<sup>6</sup>.

Al cabo de dos días llegó otro telegrama de Stanislavsky: “Acabo de leer la obra. Estoy sumamente emocionado. No puedo volver en mí. Considero que esta obra es lo mejor de todas las maravillas que ha escrito usted. Felicito cordialmente al genial autor.”

Tan contradictorias opiniones no sólo inquietaron, sino que irritaron al autor. ¿Es que se habían invertido las opiniones expresadas al conocer *La gaviota*, cuando Nemiróvich hubo de convencer al reticente Stanislavsky de los valores literarios y escénicos de la obra? ¿Tan difícil era que los dos directores de la compañía se pusiesen de acuerdo? ¿No se daba cuenta Stanislavsky de que elogiar excesivamente la obra creaba unas expectativas que podían “quitarle una buena mitad del éxito que, en condiciones favorables, podría tener”?

#### ■ UNA OBRA POLÍTICAMENTE INOPORTUNA

La acogida de *El jardín de los cerezos* en el Moscú literario distó mucho de ser cálida. Téngase en cuenta que en 1903, sólo dos años antes del fallido intento de revolución que terminó en un baño de sangre y miles de deportaciones, la sociedad rusa vivía un clima de agitación que aumentaba a ojos vistas y ello tenía un reflejo evidente en el teatro. No se aceptaba cualquier tema.

A Nemiróvich le parecía un argumento gastado el empobrecimiento y la indiferencia social de los “nidos de hidalgos”, iniciado en los años 70 con la emancipación de los esclavos. Menos de un año antes, el 18 de diciembre de 1902, el

<sup>6</sup> Dato tomado de Konstantín Rudnitsky, *El arte de la dirección en Rusia. 1898-1907*, Ed. “Naúka”, Moscú, 1989.

Teatro del Arte había estrenado *Los bajos fondos*, obra con una resonancia que fue más allá de lo teatral; su autor, Gorky, hasta hacía poco admirador de Chéjov, escribía: “Al leer no causa la impresión de una gran obra. No tiene de nuevo ni una palabra. Todo es estado de ánimo, las ideas, si es que se puede hablar de ellas, son personas; todo esto ya estaba en sus obras. Sin duda es bello y, por supuesto, desde el escenario llegará al público el sentimiento de nostalgia. Pero no se sabe de qué es esa nostalgia.” La poetisa simbolista y crítica teatral Zinaída Guíppius escribía que “aquellos queridos, tiernos y profundos fragmentos de vida que nos proporcionaban Goncharov, Turguéniev y Tolstoi parecen ya demasiado grandes para Chéjov; él ha inventado un microscopio. Ha encontrado átomos y nos los muestra. Esto no es sutileza, Chéjov no es un poeta de sutilezas, sino de menudencias”<sup>7</sup>.

*El jardín de los cerezos*. Acto III. Maqueta escenográfica. 1904, Moscú.

Los primeros años del siglo XX son en la literatura rusa una época de tendencias y orientaciones. La falta de claridad en la “orientación” era para algunos un delito imperdonable. La misma

---

<sup>7</sup> Publicado en la revista *Novyi Put* (Nuevo camino), n.º 5, 1904.

Guíppius se quejaba en su artículo *La elección del saco*: “La literatura, el periodismo, los escritores están escrupulosamente divididos en dos grupos y metidos en dos sacos; en uno está escrito “conservadores”, en otro “liberales”. En cuanto el periodista abre la boca se encuentra metido en uno de los dos sacos”<sup>8</sup>. Parece que estaban buscando el saco adecuado para Chéjov.

A todo lo anterior había contestado hacía ya tiempo Chéjov en una carta: “Yo no soy liberal, ni conservador, ni indiferentista. Yo quisiera ser un artista libre y nada más”<sup>9</sup>. Efectivamente, la obra de Chéjov resultaba incómoda a algunos críticos y literatos pues, aun reconociendo su belleza, carecía de la envergadura ética de Tolstoi o de las atormentadas búsquedas filosóficas de Dostoyevsky. A la intensidad de los conflictos morales de éstos oponía Chéjov modestia, espíritu de observación y falta de respuesta a las preguntas planteadas por él mismo. Los héroes de Chéjov son a menudo hombres grises, que pasan por la vida sin hacerse notar, los problemas éticos se perciben, pero no se les da solución y la salida a la falta de ideales de casi todos ellos nunca se indica.

#### ■ LA INTERPRETACIÓN ESCÉNICA DE STANISLAVSKY

Sin embargo todas estas opiniones adversas parecían preocupar poco a Stanislavsky, que se lanzó entusiasmado al montaje de una obra que le había fascinado por sus valores literarios y teatrales. Dejó claro, eso sí, que Chéjov se había equivocado al adjudicarle género; en una carta a Chéjov escribía: “Esto no es una comedia, ni una farsa, como dice usted, esto es una tragedia. Ya oigo cómo usted dice: “un momento, que esto sí es una farsa”. No, para una persona normal, esto es una tragedia”<sup>10</sup>.

El *leit motiv* de la interpretación escénica hecha por Stanislavsky era la despreocupación. Los habitantes de la finca

<sup>8</sup> Publicado en la revista *Novyi Put* (Nuevo camino), n.º 1, 1904.

<sup>9</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, tomo III. Las citas de correspondencia de Chéjov y Stanislavsky se han tomado de la obra citada de Konstantín Rudnitsky.

<sup>10</sup> Konstantín Stanislavsky, *Correspondencia*, tomo VII. Existe traducción al castellano en Konstantín Stanislavsky, *Trabajos teatrales. Correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986. Carta n.º 9.

Raniévskaia, tanto señores como criados, ignoran la existencia de los problemas, pensando que si dejan pasar el tiempo los problemas se solucionarán solos. Un crítico ruso señalaba agudamente a finales de los años 30 que “los dueños del huerto de los guindos no se arruinan porque sean despreocupados, sino que son despreocupados porque se arruinan”<sup>11</sup>. Es decir, el presentimiento de la ruina inminente e inevitable hace que despilfarran el poco dinero que aún les queda y se nieguen conscientemente a buscar una posible solución; ¿para qué, si de todas formas no va a servir de nada? Esa idea era el eje de toda la puesta en escena.

Lopajin, el hijo y nieto de esclavos que termina convirtiéndose en el propietario del jardín de los guindos, no pertenece a una burguesía triunfante enfrentada a la nobleza decadente representada por Raniévskaia y Gáyev; ese reparto sociológico es ajeno a la concepción de Stanislavsky. Para el director ruso Lopajin experimenta un atormentador desdoblamiento; su carácter emprendedor es destructivo tanto para el jardín como para él mismo, para su humanitarismo, su bondad; sigue amando el huerto y lo que representó en su infancia, como deja claro nada más comenzar la obra; reconoce que, a pesar del dinero sigue teniendo alma de campesino. Su relación con Raniévskaia, fácil de interpretar como una relación de competencia, quedaba meridianamente clara en la escena en que Lopajin anuncia que ha ganado la subasta y ahora él es el nuevo dueño de la finca. Según el cuaderno de dirección de Stanislavsky<sup>12</sup>, después de que Lopajin haya prometido con jactancia “emprenderla a hachazos con el huerto de los guindos” y Raniévskaia no haya podido contener las lágrimas, Lopajin se arrodilla ante ella y “le besa las manos, el vestido, como un perrito, llora. Cuanto más sincera y tiernamente lo haga, mejor. Raniévskaia le abraza y los dos lloran”. El abrazo entre lágrimas del vencedor y la derrotada

---

<sup>11</sup> Crítica firmada por A. Roskin y publicada en la revista *Crítica literaria*, n.º 9-10, 1938.

<sup>12</sup> Los *Cuadernos de dirección* de Stanislavsky fueron publicados en Moscú en dos ediciones: una de ocho tomos en 1954-1961 y otra en seis tomos en 1980-1983. En ambas *El jardín de los cerezos* corresponde al tomo III.

formaban así una metáfora escénica que dejaba bien claro el carácter imaginario del triunfo de Lopajin. En *El jardín de los cerezos* no hay vencedores. Con sólo esta anotación de Stanislavsky queda destruida la “visión social” que parece propiciar el conflicto entre Raniévskaya y Lopajin.

Los personajes de esta obra no deliberan como los de *Tres hermanas* o *Tío Vania* sobre cómo será el mundo dentro de doscientos años. No hay ningún papel que recuerde a Astrov. Y si parece haberlo, Stanislavsky no cree en la sinceridad de sus palabras. Así, junto a los altisonantes discursos de Trofímov, el “eterno estudiante” que “va a cumplir los cincuenta”, el director comenta con sarcasmo: “Así dicen los estudiantes las cosas inteligentes”, y decide interpretar los dúos de Trofímov y Ania como ardientes episodios amorosos, aunque no hablen de amor. El enamoramiento es el único motor, según Stanislavsky, de este excitado flujo de palabras que debe decirse “en un *tempo* muy rápido”, en el que el monólogo de Trofímov debe ser interrumpido por los “suspiros entusiastas” de Ania

La relación de Raniévskaya con sus hijas, Varia y Ania son tiernas y bellas. En el segundo acto, cuando Raniévskaya pide a sus hijas: “Si supierais cuánto os quiero a las dos... Sentaos a mi lado. Así”, Stanislavsky añade un inesperado comentario escénico: “Una escena de besos. No se besan, sino que se besuquean. Runrunean, gimen por falta de aire y se ríen cuando una besa a otra en un lugar donde le hace cosquillas, por ejemplo en la oreja... Raniévskaya comienza a defenderse con heno y al final la cubren de heno. Carcajada general y estremecimiento”. Podría parecer que el director va a obedecer a Chéjov y montar “casi un vodevil”. Pero no es así, porque las tres mujeres callan al iniciarse un tenso diálogo entre Trofímov y Lopajin, que termina con la sarcástica carcajada de éste y los duros reproches del estudiante.

El comportamiento absurdo de algunos personajes citado más arriba fue percibido por Stanislavsky y trasladado a la puesta en escena, pero no como algo definitorio del género —para él *El jardín de los cerezos* fue siempre una tragedia—, sino como el reflejo en los sirvientes del abandono, la indolencia de los

señores. Yasha es descarado, arrogante e incluso cruel con otros miembros del servicio y exageradamente servil con sus amos, Epijódov es estúpido, pedante y solemne, Simeónov-Píschik es un oportunista, un auténtico parásito social y Sharlotta es maniática, traviesa y caprichosa a pesar de sus años, necesita sentirse el centro de atención constantemente. Con estos personajes Stanislavsky daba un contrapunto cómico a la tragedia, construía bufonadas que jugueteaban por el reborde del drama, pero que nunca llegaban a transformar el género de la obra.

#### ■ LA ATMÓSFERA EMOCIONAL DE LA FINCA

El deterioro producido por el paso del tiempo era evidente en todas las escenografías ideadas por Víktor Símov,<sup>13</sup> pero sobre todo en las correspondientes al primer y al cuarto acto, el “cuarto de los juguetes”. Chéjov imaginaba una verdadera casa-palacio que ha conservado la suntuosidad del pasado, aunque empañado por la falta de cuidados. Stanislavsky y Símov decidieron ir por otro camino y prescindir totalmente de salones suntuosos, techos modelados, columnas y otros accesorios, para centrarse en un ámbito que pudo tener su encanto en el pasado, pero que, tras sucesivas reparaciones, ha ido empeorando, mostrando la falta de medios y la falta de gusto de sus propietarios.

En el primer acto el espectador veía una habitación que había cambiado de destino más de una vez. La línea de la pared del fondo, dispuesta en diagonal respecto al proscenio, se interrumpía bruscamente, alejándose del espectador; era evidente que se había derribado un tabique con la intención de ampliar el espacio, para más tarde volver a la planta original..., pero, tal vez porque ya no había dinero para una nueva obra, tal vez por dejadez de los habitantes, se había colocado una barra y una cortina en lugar de la pared, dejando un considerable hueco por encima de la cortina.

---

<sup>13</sup> Víktor Andréyevich Símov (1858-1935). Uno de los escenógrafos principales del Teatro del Arte, donde trabajó desde 1898 a 1935. Autor de las escenografías de casi todos los montajes de Chéjov, *Los bajos fondos*, *La bella Helena*, *Julio César*, *El cadáver viviente*, *Borís Godunov*, *El tren blindado 14-69* y muchas otras.

Un mueble infantil compartía espacio con una enorme librería de puertas acristaladas, ambos sin ninguna relación con la vieja chimenea ni los demás muebles. El mismo aspecto de disparatado amontonamiento de muebles se producía en el tercer acto, donde podía percibirse que dos habitaciones habían sido convertidas en una, ya que las jambas y alturas de las puertas del fondo —a través de las que se veía a los invitados bailando— eran muy diferentes.

El decorado del segundo acto reflejaba un exterior igualmente descuidado. Junto a unos abedules y unos pequeños abetos se veía un tosco banco de madera hecho con tablas sin pulir que distaban mucho de ser paralelas, un pequeño pabellón construido con troncos —probablemente donde se guardasen herramientas de jardinería— y unas tablas clavadas transversalmente en lugar de cerradura, junto al que había unos montones de heno, probablemente cortado hace mucho tiempo. Esta solución no fue del gusto de Chéjov que en una carta escrita antes del comienzo de los ensayos había pedido: “En el segundo acto ustedes deben conseguir un auténtico campo verde y un camino, una lejanía insólita para el escenario”<sup>14</sup>. Esa lejanía probablemente se asociaba en su mente al sonido de la cuerda rota, que también es “insólito para el escenario”. Hay motivos para suponer que Chéjov estaba intentando un camino diferente al de la fiel reproducción de la realidad, una sugerencia de atmósfera inquietante, de vago presentimiento de una catástrofe, pero Stanislavsky y Símov pensaban en un ambiente de intimidad, quietud y abandono.

Por si no fuera suficiente con el desaliño diseñado por Símov, Stanislavsky añadía aún más en las notas de su cuaderno de dirección, pues las habitaciones debían tener “un aspecto de devastación” y además “a veces se desborda y cae el enlucido de paredes y techo”. Toda esa “devastación” aumentaba en el cuarto acto, donde se mostraba la misma habitación del primero, pero desprovisto de cortinas, retratos y muebles. En sus *Memorias de un escenógrafo*, Símov escribe:

El cuarto de los niños tenía un aspecto desolado. Descolgar las

---

<sup>14</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, tomo XI.

cortinas no significa mucho, pero la liquidación del “nido” quedaba mucho más acentuada por la falta de retratos, en lugar de los cuales se veían manchas: grandes óvalos y pequeños cuadrados... A través de las desnudas ventanas penetraba libremente el sol, iluminando el caótico desorden. Tras el ajetreo de la partida se produce un silencio total. Luego se oye el golpe de una contraventana que es cerrada herméticamente desde fuera. A través de las ranuras se difunden como flechas doradas finos rayos de luz solar que llenan el melancólico aire de la casa abandonada con un reflejo amarillento<sup>15</sup>.

#### ■ EL SONIDO MÁS INQUIETANTE

La partitura sonora de *El jardín de los cerezos* era muy compleja. Seguramente influido por el diálogo de Lopajin y Duniasha al comienzo de la obra en que se dice que “los perros llevan toda la noche despiertos”, el director diseminó por el cuaderno de dirección anotaciones como “aullido de perros (que son numerosos en esta finca)”, “aullido de perros”, “ladrido de perros”, “ladrido lejano de varias docenas de mastines”, “ladrido enloquecido de perros”, etc. Por el mencionado diálogo de Duniasha y Lopajin se deduce fácilmente que la estación de tren está cerca y es posible escuchar desde la casa cuándo llega o parte un tren; esto impulsó seguramente a Stanislavsky a incluir efectos “ferroviarios” en varios momentos. En el segundo acto pretendía que el tren no solamente se oyese, sino que se viese: un pequeño tren situado al fondo del escenario, jugando con el efecto de alejamiento creado por la escenografía, crearía la sensación de que desde el huerto es posible divisar los trenes que entran o salen de la estación. Hasta cuatro “pasos de tren” planeó Stanislavsky a lo largo del segundo acto, el último de los cuales, ya casi anochecido, debería incluir “un farolillo rojo que se movía por la vía” y las luces del ferrocarril.

Además de los efectos “ferroviarios” y de los habituales trinos de pájaros, susurros de viento entre las hojas y caídas de ramas secas, debía oírse a lo lejos el tropel de campesinos que vuelven del trabajo, una cancioncilla francesa interpretada por la orquesta

---

<sup>15</sup> La cita está tomada de Rudnitsky *El arte de la dirección en Rusia. 1898-1907* y éste, a su vez, la ha tomado de la obra de Símov, hasta el momento no publicada, y cuyo manuscrito se encuentra en el Museo del Teatro del Arte.

judía que tocará en el acto siguiente, insultos apenas inteligibles y las risas del cochero y la vaquera. Tal acumulación de efectos contrariaba al autor, que no veía qué podían aportar a la obra. Sobre todo los pasos del tren fueron motivo de discusiones y súplicas por parte de Stanislavsky. “Permítame —escribía a Chéjov— durante una de las pausas dejar pasar un trenecito echando humo. Puede quedar muy bien”<sup>16</sup>. “Si se puede —contestaba el dramaturgo desde Yalta— sacar un tren sin ruido, sin ningún sonido, entonces adelante”<sup>17</sup>.

Mas el sonido que más quebraderos de cabeza produjo a todo el mundo fue el mencionado “sonido lejano, trémulo y triste, parecido al de la cuerda de algún instrumento musical que se rompe”. Para reproducirlo se probaron varios artilugios, uno de ellos, propuesto por Stanislavsky, consistía en tender desde el telar hasta el entarimado tres alambres “tal vez de metales diferentes”, de distinto grosor, pues creía que del grosor depende la densidad del sonido, y pasar por ellos una gruesa soga, a modo de gigantesco arco de violín. A esto se le añadiría un ligero redoble en un tambor grande.

Sin embargo el resultado nunca fue del gusto del dramaturgo, que insistía en la importancia de ese efecto sonoro, pero daba unas indicaciones poco precisas sobre las características del mismo. Nemiróvich-Dánchenko, en su *Legado literario* lo relata así: “Habíamos adquirido una cuerda singular y a nuestro juicio salía bien, pero Antón Pávlovich estaba descontento. ‘No es eso, no lo es —repetía—; tiene que ser más lastimero, y además más triste y suave’. Pero a pesar de que lo intentábamos muchas veces no salía”<sup>18</sup>. En una carta escrita por Chéjov a su esposa el 18 de marzo de 1904, es decir, dos meses después del estreno, se lee: “Dile a Nemiróvich que el sonido del segundo y cuarto acto debe ser más corto, mucho más corto y sentirse desde muy, muy lejos. Vaya una mezquindad, no encuentran el modo de solucionar esta pequeñez, un sonido, a pesar de que en la obra se habla de él con

---

<sup>16</sup> Konstantín Stanislavsky, *Correspondencia*, tomo VII.

<sup>17</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, Tomo XI.

<sup>18</sup> Relato publicado en la revista *Teatro*, n.º 18, 1905.

toda claridad”<sup>19</sup>. Y Nemiróvich pasado un cuarto de siglo tras el estreno consideraba que aún no se había encontrado “el famoso sonido”.

■ ¿QUÉ SE PUEDE HACER CON EL AUTOR CUANDO NO CESA DE CRITICAR LOS ENSAYOS?

A comienzos de diciembre de 1903 Chéjov llegó a Moscú y comenzó a frecuentar los ensayos, manifestando en numerosas ocasiones su contrariedad por lo que veía sobre el escenario. Muchos actores sobre los que al principio no había dicho nada, ahora pedía que fuesen sustituidos, la escenografía no le gustaba, tenía la impresión de que se permitían alteraciones de su texto y el diseño de dirección le parecía equivocado porque ignoraba que la obra era realmente una “alegre comedia”. Hablaba por separado con Nemiróvich y con Stanislavsky, intentando convencerles de cambiar la orientación de la puesta en escena, que estaban interpretando el género inadecuado. El nerviosismo del escritor parecía crecer según se acercaba el día del estreno, y ese nerviosismo iba contagiando cada vez más a la compañía.

La situación se tornaba cada día más incómoda; todos sentían un profundo respeto por Chéjov y comprendían que buena parte de su malhumor y sus exigencias se debían a lo avanzado de su enfermedad; por ello trataban de no discutir con él, aunque resultaba imposible llegar a un acuerdo. Por fin tuvieron que pedirle que dejase de ir a los ensayos. A partir de ese momento Stanislavsky llevó hasta el final su plan de dirección sin ceder a las exigencias de Chéjov.

Se sabe que Chéjov no quería ir al estreno del 17 de enero de 1904, a pesar de encontrarse en Moscú, y no en Yalta como era habitual. Casi a la fuerza le trajeron al teatro al final del tercer acto. Durante el último entreacto celebraron con discursos y regalos el santo del autor, que coincidía con la fecha del estreno, y el XXV aniversario de su trabajo literario. Stanislavsky describe en tono amable el hecho en un capítulo de *Mi vida en el arte*. Si Chéjov se quedó hasta el final de la función a pesar de la fatiga

---

<sup>19</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, tomo XI.

que su deteriorada salud le producía, sólo pudo ver el cuarto acto.

¿Estuvo el autor en los ensayos generales? ¿Vio alguna función tras el estreno en el tiempo que permaneció aún en Moscú? Por extraño que parezca esto se ignora. Aunque no se tiene certeza de su ausencia, lo más probable es que cuando le pidieron que no asistiese a los ensayos, decidiese apartarse del espectáculo, comprendiendo que iban a montarlo sin tener en cuenta sus opiniones. En una carta escrita al día siguiente del estreno comentaba: “Ayer representaron mi obra, por esa razón estoy de mal humor”<sup>20</sup>. Al día siguiente escribió otra carta en la que afirmaba que “los actores están actuando de manera distraída e inexpresiva”<sup>21</sup>. Todo lo relacionado con *El jardín de los cerezos* le inspiraba ahora una angustiada animadversión.

Stanislavsky y Nemiróvich tampoco estaban satisfechos con los resultados obtenidos. Afirmaban unánimemente que el estreno no salió bien, que el éxito fue solamente “mediano”. Al parecer los actores no habían comprendido ni sentido la obra, al menos al principio, y el espectáculo se desarrollaba de manera lenta y pesada. Seguramente dejó su huella en la compañía el conflicto con Chéjov, una huella difícil de borrar porque estaban contados los días de su vida y no tuvieron los directores tiempo para convencerle de que les asistía la razón.

#### ■ EVOLUCIÓN Y FUTURO

Afortunadamente el espectáculo fue mejorando con el paso del tiempo y en 1933 Stanislavsky lo calificaba como “el faro que indica al Teatro del Arte el camino correcto”. Cuando en 1948 se celebró el cincuenta aniversario de la fundación del Teatro del Arte y se representó la función 1.018 de *El jardín de los cerezos*, toda la crítica constató que el montaje aún era emocionalmente fresco, a pesar de que ya sólo quedaban dos actrices del primitivo reparto, y una de ellas interpretaba otro personaje de más edad.

El autor no tuvo tiempo de ver esta evolución y todo lleva a pensar que mantuvo una opinión bastante negativa del trabajo de

---

<sup>20</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, tomo XI. Carta dirigida a I. L. Schieglov.

<sup>21</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, tomo XI.

actores, director y escenógrafo. En abril de 1904, un mes antes de su muerte, escribía desde Yalta una carta a su esposa, intérprete de Raniévskaya, la protagonista femenina, en la que preguntaba con enfado: “¿Por qué en los carteles y en los anuncios de los periódicos se llama tan obstinadamente drama a mi obra? Nemiróvich y Alekséyev<sup>22</sup> no ven en mi obra absolutamente nada de lo que he escrito y estoy dispuesto a jurar que ninguno de los dos la ha leído ni una sola vez con atención”. Más adelante añadía: “Sólo puedo decir una cosa: Stanislavsky ha arruinado mi obra”<sup>23</sup>.

¿Es posible cumplir con la exigencia de Chéjov? ¿Se resentiría el texto si se pusiese en escena como una comedia? Creo que ésta es otra pregunta que el autor ha dejado sin respuesta para que intentemos contestarla nosotros. Es indudable que hay elementos cómicos en el texto, como los personajes de Epijódov, Sharlotta y, a veces Yasha con su mezcla de arrogancia y servilismo; incluso Gáyev y su manía por el billar puede orientarse hacia la comedia. Mas al avanzar en el desarrollo de la acción nos encontramos con la atmósfera premonitoria de una catástrofe, cuyo ejemplo más significativo es el enigmático sonido de la cuerda rota.

Tal vez exista una frontera en la tragicomedia y no sea posible ir más allá. O tal vez sea posible apoyarse en aparentes incoherencias de ciertos personajes para llegar al absurdo más disparatado. Lo que no admite duda es que *El jardín de los cerezos* ha dejado hace tiempo de ser una obra rusa para convertirse en patrimonio de la humanidad; ha sido montada por directores de casi todo el mundo, en los estilos escénicos más diversos, con lecturas muy alejadas entre sí, a veces antagónicas. Está claro que el desarrollo escénico de este texto va a continuar durante muchos años y probablemente los directores del futuro descubran una interpretación nueva, más cercana al propósito del autor. Ello será posible cuando la realidad social que abarca la obra se haya alejado en el tiempo.

---

<sup>22</sup> Verdadero apellido del codirector del Teatro del Arte. Stanislavsky era en realidad un seudónimo.

<sup>23</sup> Anton Chéjov, *Correspondencia*, tomo XI.