

Aportes peircianos para la interpretación de textos literarios. Análisis del cuento “La corista”, de Anton Chéjov¹

Peirce’s contributions to interpreting literary writings. An analysis of the short story “The Chorus Girl” by Anton Chekhov

Jaime Arbey Atehortúa Sánchez*

Resumen

El artículo reflexiona acerca de los beneficios de la aplicación de los postulados de Charles Sanders Peirce en los procesos de comprensión e interpretación de textos literarios. Para tal fin, el ejercicio parte de la construcción de las experiencias de lectura a partir de los correlatos —primeridad, secundidad y terceridad— abordados por el padre del pragmatismo como métodos para comprender la realidad circundante. En detalle, la puesta en marcha de la práctica interpretativa se fundamenta en las pistas, las conjeturas y las comprobaciones de hipótesis, en un esfuerzo por conectar los sentidos, códigos, índices, íconos y símbolos de la realidad textual, a partir de la lectura sistemática del cuento “La Corista”, del escritor ruso Anton Pavlovich Chéjov.

Palabras clave: Interpretación y semiótica, Charles Sanders Peirce, dimensión sintáctica, dimensión semántica, La corista, Anton Chéjov, signo triádico, ícono, índice, símbolo, representamen, interpretamen, intérprete.

¹ El presente artículo fue presentado como ponencia en el III Congreso Internacional de Semiótica realizado por la Sociedad Colombiana de Estudios Semióticos y en Comunicación, SOCESCO: “Semiótica 3.0: Conocimiento, Contemporaneidad, Comunicación”. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 4 y 5 de noviembre de 2010. El estudio hace parte de las investigaciones en interpretación literaria realizadas por el Semillero de Investigación “Lectura y Apreciación Literaria”, adscrito a la Dirección de Investigación de la UCO y a la Línea de investigación en Comunicación para el Desarrollo del Grupo de Investigación GIBPSICOS.

* Jaime Arbey Atehortúa Sánchez, Magíster en Lingüística. Grupo de Investigación GIBPSICOS. Docente de tiempo completo Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Católica de Oriente - UCO. Rionegro, Antioquia, Colombia. Correo electrónico: jatehortua@uco.edu.co

Abstract

This paper intends to reflect upon the benefits of applying Charles Sanders Peirce's principles in the processes of literary texts comprehension and interpretation. In order to do that, this exercise departs from building reading experiences from correlates —firstness, secondness and thirdness— taken by the father of pragmatism as methods to understand surrounding reality. Specifically, the realization of the interpretative practice is based on hints, conjectures and hypotheses checking, in an effort to concrete meanings, codes, indices, icons and symbols from textual reality, in a systematic reading of the tale "The Chorus Girl", by Russian writer Anton Pavlovich Chekhov.

Key words: *Interpretation and semiotics, Charles Sanders Peirce, syntactic dimension, semantic dimension, The Chorus Girl, Anton Chekhov, triadic sign, icon, index, symbol, representamen, interpretamen, interpreter.*

Introducción

Si concebimos el texto como un producto semiótico (donde un autor social trata de traducir su pensamiento en signos lingüísticos —que a su vez se refieren a otros signos—, para cumplir su función textual en el proceso de interacción con un factible lector), debemos admitir que cuanto más se enfatice en la construcción de esta realidad —pensamos en la literatura— desde una perspectiva semiótica, más se logrará dimensionar en el lector su labor de “modelo” para la interpretación de sentidos.

En este orden de ideas, el trabajo busca incorporar los postulados teóricos de Charles Sanders Peirce, sobre todo en relación con las tríadas relacionadas con la construcción de correlatos, y las interacciones entre un signo y otros signos (relaciones sintácticas), y un signo con el objeto que representa (dimensión semántica), estas últimas heredadas de los aportes teóricos de Charles Morris. El artículo se enfoca en una visión estructuralista de la realidad textual a partir de los postulados ya enunciados. Por eso, se espera que sirva de modelo de interpretación de textos en los que, de seguro, se construirán las situaciones discursivas a partir de las continuas construcciones de correlatos de los diversos personajes, por un lado, y a partir de

las realidades internas que incluyen signos con sus cualidades (cualisignos), con su ser como tal (sinsignos) y con las leyes que a partir de ellos se postulen (legisignos), por otro lado. De ahí que, como el texto es un microuniverso semiótico, cada protagonista y cada acción se deberán tomar como un componente triádico entre un representamen, un objeto y un interpretamen.

Para cumplir su cometido, el texto se divide en tres partes. En la primera, se analizan las interacciones de los protagonistas a partir de la construcción de correlatos con base en las apariencias (primeridad), las realidades (secundidad) y las ulteriores formulaciones hipotéticas que vinculan dichos racionios (terceridad). En la segunda, se identifican los signos más representativos de la realidad textual, y se los analiza de acuerdo con los mencionados correlatos a partir de sus características (cualisignos), sus realidades como signos (sinsigno) y las leyes que los personajes formulan en medio de esta dimensión sintáctica. En la tercera, se analiza la dimensión semántica a la luz de las relaciones indexálicas y simbólicas, es decir, aquellos signos que se relacionan con el objeto por su contigüidad espacial, y de acuerdo con las convenciones que ya han sido estipuladas por el uso en una sociedad.

1. Primeridad, secundidad y terceridad

El hombre es un animal sígnico, dijo alguna vez Ernst Cassirer (1923, p. 56). Esto significa que el hombre es la única especie capaz de razonar mediante signos y, en esa medida, el único que puede convertirlo o reducirlo todo a un signo que le permita no sólo tener acceso a todo lo que lo rodea, sino también separarse de todo lo circundante para poderlo manipular, interpretar y significar². En esa medida, el ser humano procede por medio de categorías que le permiten confrontar el mundo que percibe por medio de los sentidos con sus relatos internos; en otras palabras, va construyendo un correlato a partir de un relato primario, que es la realidad³. He aquí un proceso de semiosis donde sólo podría intervenir un ente con competencia semiótica que es, en últimas, lo que diferencia al hombre del resto de la creación.

Para Peirce, el hombre se acerca a su realidad, con miras a su comprensión, por medio de tres categorías que permiten interiorizar lo complejo o, en últimas, tratar de acercarse más a su naturaleza (Zecchetto, 2002, p. 46). A continuación analizaremos, a la luz del cuento de Chéjov, la manera como cada personaje construye sus correlatos que, grosso modo, Peirce asoció con las cualidades (primeridad), la realidad (secundidad) y la formulación de reglas con base en la relación de los anteriores procesos (terceridad).

En “La corista”, Anton Chéjov (1970, pp. 160-165) plantea un típico triángulo amoroso que involucra al esposo (Nikolai Kolpakov), su amante (Pasha, “la corista”) y la esposa de Nikolai (la joven y elegante dama). El relato comienza cuando la

siesta que toman los amantes es interrumpida por la joven esposa, quien agitada entra a la casa de Pasha. Sus palabras son contundentes: primero insulta a la corista; luego le informa que ha habido un desfalco, que el culpable es su esposo Nikolai, y que ahora ella deberá responder por el monto del robo para que ni su esposo ni su familia se vean perjudicados. La joven dama admite saber que Pasha no tiene dinero, pero que sí le puede dar, a cambio de ello, las joyas que posee producto de las dádivas de sus amantes. Pasha inicialmente niega conocer a Nikolai (aunque él estaba allí, escondido, siendo testigo de la conversación entre las dos mujeres); luego niega tener alguna joya, y menos que se la hubiera dado Nikolai. Pero paulatinamente va cediendo ante las súplicas y ante las estrategias de la joven esposa, y termina entregándole todas las joyas que tenía en ese momento, desde las más vulgares hasta las más aparentes. Al final, Pasha recibe el desprecio de la joven dama y de su esposo, quien luego de salir de su escondite insulta a su amante, y sale del aposento mientras se culpa de haber llevado a su esposa a semejante humillación.

Luego de esta breve sinopsis, comencemos el análisis del cuento de Chéjov por Pasha, a la vista la protagonista principal de la historia, y alrededor de la cual giran todas las acciones; a su vez, contrastaremos sus correlatos con los de su cliente, Nikolai Kolpakov. Si tomamos la primeridad, según Peirce, como una “mera posibilidad” (1986, p. 236) relacionada con el “sentimiento” (Peirce, 1978, p. 117), tenemos lo siguiente:

De pronto, inesperadamente, llamaron a la puerta. Kolpakov, que estaba sin levi-

2 Cfr. Eco (1988, p. 340): “El signo no es (sólo) lo que está en lugar de otra cosa; es, ante todo —y eminentemente— lo que está en lugar de sus posibles interpretaciones. Signo es lo que puede interpretarse”.

3 Cfr. Drae: “Término que corresponde a otro en una correlación”. Esto nos indica que el correlato de un interpretamen se hace con base en el correlato de un referente, esto es, la realidad.

ta y en zapatillas, se puso en pie y miró interrogativamente a Pasha.

—Será el cartero, o una amiga —dijo la cantante.

Kolpakov no sentía reparo alguno en que le viesan las amigas de Pasha o el cartero, pero, por si acaso, cogió su ropa y se retiró a la habitación vecina. Pasha fue a abrir. Con gran asombro suyo, no era el cartero ni una amiga, sino una mujer desconocida, joven, hermosa, bien vestida y que, a juzgar por las apariencias, pertenecía a la clase de las decentes.

La desconocida estaba pálida y respiraba fatigosamente, como si acabase de subir una alta escalera. (Chéjov, 1970, p. 160)

La primeridad (o “firstness”), basada en la experiencia sensorial que propende por la ulterior concreción del ser “desconocido” que se encuentra en el umbral de su puerta, parece clara: una apariencia grata, tanto en el impacto de forma (“joven, hermosa, bien vestida”) como de fondo (“decente”). Aprovechemos, entonces, también, para indicar de manera sucinta la construcción primaria de Kolpakov, el esposo de la desconocida. Aunque no podríamos conjeturar acerca de la impresión del esposo engañador ante la presencia (¿inesperada?) de su cónyuge, sí llama la atención que, ante el índice (“llamaron a la puerta”), Kolpakov piensa en la posibilidad de que sea una amiga de la corista, o quizás el cartero —ante lo cual, dice el narrador, no tendría mayor reparo—; pero, por si las dudas, el sagaz Nikolai decide esconderse en una habitación contigua. Tenemos, entonces, que la primeridad de Kolpakov es de previsión, lo cual contrasta significativamente con la naturalidad del accionar que toma Pasha.

Continuemos con la secundidad (o “secondness”) de ambos personajes.

—Señora, él no me ha regalado nada —elevó la voz Pasha, que empezaba a comprender. (...)

—Es usted muy extraña... —dijo Pasha, que empezaba a enfadarse—. (...) (Chéjov, 1970, pp. 162, 163)

Para Pierce, entre la primeridad y la secundidad existe una relación de combate (“struggle”) (Zecchetto, 2002, p. 47), pues, la realidad tiende a chocar contra aquello que inicialmente parecía ser (sobre todo por las experiencias analógicas que cada individuo va construyendo en su proceso de semiosis). La impresión inicial de Pasha, positiva a toda apariencia, se derrumba de manera sistemática: primero con la cruda realidad (“empezaba a comprender”), luego con la actitud (“empezaba a enfadarse”). De esta manera, las cualidades abstractas del comienzo se derrumban ante lo que ven sus ojos. Sólo queda intacta la impresión de forma, porque la de fondo termina por claudicar:

Pasha, asustada, lanzó un grito y agitó las manos. Se daba cuenta de que aquella señora pálida y hermosa, que se expresaba con tan nobles frases, como en el teatro, en efecto, era capaz de ponerse de rodillas ante ella: y eso por orgullo, movida por sus nobles sentimientos, para elevarse a sí misma y humillar a la corista. (Chéjov, 1970, p. 163)

En este apartado no es clara la construcción del segundo correlato por parte de Nikolai; tampoco sería seguro hablar si, como en el caso de Pasha, hubo un combate entre la primera impresión y lo que la realidad presentaba (es decir, ¿se sorprendería Kolpakov ante la presencia de su esposa? ¿No lo intuiría? ¿Lo sabía, y por eso se ocultó?) Sin embargo, líneas posteriores en el cuento nos dan un indicio de lo que pudo suceder:

Abriose la puerta de la habitación vecina y entró Kolpakov. Estaba pálido y sacudía nerviosamente la cabeza, como si acabase de tomar algo muy agrio. En sus ojos brillaban unas lágrimas. (Chéjov, 1970, p. 164)

Por lo visto, la impresión de Nikolai también chocó con lo que acababa de escuchar (y, quizás, presenciar). Su pálida cara, sus lágrimas incipientes y su negativa gestual lo demuestran. No obstante, sólo la “relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretador, que es en sí mismo un signo, considerará dicha relación como el modo de ser de un signo” (Peirce, 1904, en línea). En otras palabras, se hace necesaria la terceridad (o thirdness), es decir, la formulación de una ley que explique el funcionamiento de los fenómenos.⁴

—Joyas... ¡Qué importancia tienen las joyas! —replicó Kolpakov, sacudiendo la cabeza—. ¡Dios mío! Ha llorado ante ti, se ha humillado...

—¿Le pregunto cuándo me ha regalado alguna joya! —gritó Pasha.

—Dios mío, ella, tan honrada, tan orgullosa, tan pura... Hasta quería ponerse de rodillas ante... esta mujerzuela. ¡Y yo la he llevado hasta este extremo! ¡Lo he consentido!

Se llevó las manos a la cabeza y gimió:

—No, nunca me lo perdonaré. ¡Nunca! ¡Apártate de mí... canalla! —gritó con asco, haciéndose atrás y alejando de sí a Pasha con manos temblorosas—. Quería ponerse de rodillas... ¿ante quién? ¡Ante ti! ¡Oh, Dios mío!

Se vistió rápidamente y con un gesto de repugnancia, tratando de mantenerse alejado de Pasha, se dirigió a la puerta y desapareció. (Chéjov, 1970, p. 164)

Hay una actitud contradictoria en Kolpakov. Por un lado, censura y se autorrecremina por el comportamiento de su esposa, del intento de

humillarse ante Pasha; pero, por el otro, no cae en la cuenta de que él mismo se ha rebajado al dejar a su mujer “tan honrada, tan orgullosa, tan pura”, por una “mujerzuela” que produce “asco” y “repugnancia”. En ese mismo orden de ideas, se lamenta de la degradación de su esposa, pero no tiene ningún reparo para su propio comportamiento. Es como si su accionar sólo cobrara significancia en relación con el otro, su cónyuge (“¡Y yo la he llevado hasta este extremo! ¡Lo he consentido!”), y no con sí mismo. Por ello podemos decir que, como tercer relato, Kolpakov decide, ante lo visto⁵, abandonar su accionar (“¡Apártate de mí...!”) y reprocharse la humillación de su esposa. En otras palabras, la ley que formula el engañador es que, a pesar de todo, su esposa es lo más valioso, y Pasha pasa a un segundo plano, casi insignificante. Pero su esposa no es significativa tanto por el sentimiento que él profesa por ella, sino por el valor que le representa. La joven recatada es, para su esposo, más que un símbolo —de consagración, de respeto, de fidelidad—, un simple índice —de jerarquía, de orgullo, de poder que, incluso, trasciende el valor monetario para instaurarse en la esfera social—⁶.

Esta degradación concuerda con la terceridad que Pasha construye y que está relacionada y determinada por la primeridad que, en este caso, construye la joven esposa a partir del encuentro con la corista (Peirce, 1986, p. 235). Hay que recordar, como parte de la primeridad, que:

Pasha comprendió que producía una impresión pésima en aquella dama vestida de negro, de ojos coléricos y dedos blancos y finos, y sintió vergüenza de sus mejillas

4 Para Peirce (1986, p. 237), el tercer correlato es “una ley siempre que alguno de los otros lo sea, y no es una mera posibilidad a menos que los tres lo sean”. Como en el presente texto se juega con las semiosis de un interpretante, podremos decir que la terceridad, que se formula, tiene más tintes de lo segundo enunciado por Peirce, que de lo primero.

5 Recordemos con Peirce (1904, en línea) que la terceridad es “algo que siempre pone a un primero en relación con un segundo”.

6 De hecho, la mercancía que originó el reclamo pasa a un segundo plano: “Joyas... ¡Qué importancia tienen las joyas!” (Chéjov, 1970, p. 164).

regordetas y coloradas, de su nariz picada de viruelas y del flequillo siempre rebelde al peine. Se le figuró que si hubiera sido flaca, sin pintar y sin flequillo, habría podido ocultar que no era una mujer decente; entonces no le habría producido tanto miedo y vergüenza permanecer ante aquella señora desconocida y misteriosa. (Chéjov, 1970, p. 161)

Vemos, entonces, que por parte de la dama, la primera impresión es de “repugnancia” y de “odio”⁷, y precisamente Pasha es consciente de que despertaba esa sensación en la desconocida. Por eso, la terceridad de Pasha coincide con esta abstracción de la esposa de Kolpakov y, como ya lo hemos señalado, con la ley que formula Kolpakov:

Pasha se tumbó en la cama y rompió en sonoros sollozos. Sentía ya haberse desprendido de sus joyas, que había entregado en un arrebato, y se creía ofendida. Recordó que tres años antes un mercader la había golpeado sin razón alguna, y su llanto se hizo aún más desesperado. (Chéjov, 1970, p. 161).

Para decirlo de manera más clara, la presencia de la joven pareja de esposos le sirve a Pasha para reafirmar la miserable autoimpresión que guardaba de sí misma. Además, la remiten a sus experiencias previas para indicarle que, en efecto, no hay nada azaroso y que, por el contrario, esa semiosis infinita⁸ y laberíntica era producto de su propia complacencia. Que, quizás, no había tenido el tino adecuado para leer índices⁹, y por

eso la mayoría de sus relaciones terminaban de forma trágica (con llanto, con arrepentimiento, con autoincriminación, con desencanto, con humillación, con violencia). Tal vez para sus adentros, Pasha pensó en la ley de su vida: ya sabía que eso iba a pasar, y que seguiría pasando, y lo más triste era que ella misma lo permitía¹⁰.

Ahora, en lugar de detenernos en los correlatos de la joven dama, avanzaremos en el análisis a partir de la relación que tiene ésta con ciertos objetos. En últimas, profundizaremos en las relaciones que se establecen entre los signos —dimensión sintáctica— y entre el signo y el objeto —dimensión semántica— (Morris, 1985, p. 34).

2. Dimensión sintáctica: cualisigno, sinsigno, legisigno

Si partimos de la base que todo es un signo, que incluso el hombre tiene la capacidad de volver signo lo que, en su naturaleza, no lo es¹¹ (por ejemplo, puede “leer” que los senderos de hormigas avisan invierno, aunque las hormigas no hagan eso para significar nada, sino que es un típico accionar que posibilita su supervivencia), entonces podemos decir que todos los elementos que hay internamente en el texto son signos. Para Peirce, los tres elementos que constituyen todo signo son el representamen, el objeto y el interpretamen.

En una relación semiótica que presenta el texto, por ejemplo, podemos decir que la joven dama es un “representamen” o primera representación para Pasha, es decir, lo que aparece como un

7 Cfr: “—Usted es una miserable, una infame... —baluceó la desconocida, mirando a Pasha con odio y repugnancia—. Sí, sí... es una miserable. Celebro mucho, muchísimo, que, por fin, se lo haya podido decir.” (Chéjov, 1970, p. 161).

8 Es decir, “una continua sucesión de producción de signos mediante los cuales los sujetos van pensando la verdad de las cosas y del mundo” (Zecchetto, 2002, p. 55).

9 Recordemos con Peirce que un índice es cuando un signo indica que hay un objeto próximo. Corresponde a la competencia semántica; en este sentido, Pasha no contaba con una categorización significativa de todo lo que le había acontecido hasta el momento. No había sabido aprender de la experiencia.

10 Al respecto, podemos hablar de una referencia irónica del autor modelo, pues menciona que Kolpakov se lamenta de haberlo “consentido”, cuando en realidad la que debería lamentarse más por ello es la misma Pasha.

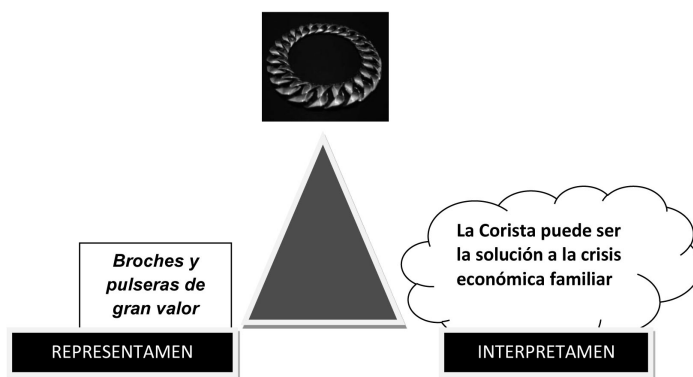
11 Eco (1994, p. 14) los llama “signos no emitidos intencionalmente” o “signos naturales”.

signo: una “mujer desconocida”¹². El objeto, en este orden de ideas, es la joven esposa de Kolpakov, con su presencia física. Y el interpretamen es lo que produce en la mente: en lugar de ver a una mujer, Pasha ve a una “joven, hermosa y bien vestida y que (...) pertenecía a la clase de las decentes”.

Si bien tenemos que Pasha va construyendo significados a partir de los signos a los que se enfrenta paulatinamente, desde la perspectiva de la joven dama el proceso semiótico tiene una característica diferenciadora. Ella ya sabía quién era Pasha, pues la había visto antes, en compañía de su esposo.

Lo sé todo. Hace ya mucho que la conozco. Sé que este último mes ha venido a verla todos los días (...) El jueves, cuando la vi con él en el muelle, llevaba usted unos broches y unas pulseras de gran valor. No finja, pues; no es un corderillo inocente. (Chéjov, 1970, pp. 162, 163)

En este instante aparecen otros representamen que son altamente significativos: la joven dama fija su atención en unos elementos que se convierten en signos sensoriales, y que le forjan en la mente, a manera de interpretamen, una posible solución a la crisis por la que atraviesa su familia:



Por eso, una vez la joven esposa se enfrenta a la realidad (es decir, construye su correlato de secundidad al ver a la corista frente a frente), por supuesto, formula rápidamente una ley (terceridad):

—No le pido los novecientos rublos... Usted no tiene dinero y no quiero nada suyo. Lo que pido es otra cosa... Los hombres suelen regalar joyas a las mujeres como usted. ¡Devuélvame las que le regaló mi marido! (Chéjov, 1970, p. 162)

Todo apunta (será una cuestión que le interese a los razonamientos inductivo, deductivo y abductivo) a que Nikolai ha caído en la corrupción para poder mantener una relación extramatrimonial. Los indicios, desde el punto de vista de la esposa, señalan a Kolpakov como un vividor, que no sólo pone en riesgo su empleo, sino que abandona a sus hijos para poder conservar una aventura.

—¡Y yo le digo que se ha descubierto un desfalco! Se ha llevado dinero de la

12 En este caso, el representamen se asocia significativamente con el significante de Saussure (1994, p. 88), es decir, “la huella psíquica que es representada por medio de nuestros sentidos. Es una imagen sensorial”.

oficina. Ha cometido un delito por una mujer como usted. (Chéjov, 1970, p. 162)

Y más adelante:

—Es usted muy extraña... —dijo Pasha, que empezaba a enfadarse—. Le aseguro que su Nikolai Petróvich no me ha dado más que esta pulsera y este anillo. Lo único que traía eran pasteles.

—Pasteles... —sonrió irónicamente la desconocida—. En casa los niños no tenían qué comer, y aquí traía pasteles. (Chéjov, 1970, p. 163)

Concretamos: la joven esposa sabe que Pasha no tiene dinero, pero sí tiene una posible colección de joyas de gran valor de las que se puede aprovechar, dado su caso extremo. En el contexto, las prostitutas no recibían de sus clientes dinero, sino especies, y justamente la dama elegante sabe eso: la imagen de Pasha, ese jueves, le había dado pistas de cuál podría ser el lado delgado de la corista, y del cual ella se podría aprovechar. En efecto, el único pensamiento que se incluye en el texto (que nos da indicios de que el narrador es de tipo omnisciente) garantiza la condición de sinceridad que debe caracterizar al acto de habla asertivo, que a la larga se transforma en un acto de habla directivo¹³:

«¿Qué podría hacer ahora? —se dijo—. Si no consigo los novecientos rublos, él es hombre perdido y mis hijos y yo nos veremos en la miseria. ¿Qué hacer, matar a esta miserable o caer de rodillas ante ella?» (Chéjov, 1970, p. 163)

A partir de este raciocinio, la joven dama se juega el todo por el todo, dispuesta a dos acciones que, desde su perspectiva, son arriesgadas y

le significan un dilema: o matar a la corista, o humillarse ante ella (llama la atención que la humillación ante otra persona tenga los mismos semas negativos de asesinarla). Pasha comprende la desesperación de la esposa de Nikolai, y evita la hecatombe (ya su muerte, ya la degradación de su opositora):

Abrió el cajón superior de la cómoda; sacó de allí un broche de diamantes, una sarta de corales, varios anillos y una pulsera, que entregó a la señora.

—Tome si lo desea, pero de su marido no he recibido nada. ¡Tome, hágase rica! —siguió Pasha, ofendida por la amenaza de que la señora se iba a poner de rodillas—. Y, si usted es una persona noble... su esposa legítima, haría mejor en tenerlo sujeto. Eso es lo que debía hacer. Yo no lo llamé, él mismo vino... La señora, entre las lágrimas, miró las joyas que le entregaban y dijo:

—Esto no es todo... Esto no vale novecientos rublos. (Chéjov, 1970, p. 164)

Con base en la prodigiosa imagen de ese jueves, la joven dama sabe que Pasha debe tener algo más que esos accesorios. Recordemos que ya antes había recibido otros cuantos artículos de poca monta:

Pasha abrió un cajoncito del tocador y sacó de él una pulsera hueca de oro y un anillo de poco precio con un rubí.

—Aquí tiene —dijo, entregándoselos a la señora.

Esta se puso roja y su rostro tembló; se sentía ofendida. (Chéjov, 1970, p. 162)

13 Para Searle (1965, p. 83), cuando en un acto de habla coinciden el acto ilocutivo —la intencionalidad— con el contenido proposicional —lo que se dice—, entonces se cumplen las condiciones de sinceridad. En últimas, cuando se afirma algo se está expresando que se cree que es verdad. Recordemos que los actos de habla asertivos tienen como propósito representar un estado de cosas como real. Es decir, en “La Corista”, el monólogo o flujo de conciencia (pensamiento) indican que en realidad la joven esposa posee ese estado psicológico; que su aserción es verídica, no inventada. Por otro lado, los actos de habla directivos tienen como intención comprometer al oyente con un curso de acción futura (en “La Corista”, que Pasha le entregue las joyas).

Es decir, de acuerdo con las cualidades de estos signos (Peirce habla de un cualisigno, esto es, lo que le permite a un signo subsistir como tal), la esposa de Kolpakov deduce que lo que le muestra la corista (“una pulsera hueca de oro y un anillo de poco precio con un rubí”, “un broche de diamantes, una sarta de corales, varios anillos y una pulsera”) no tiene relación con lo que había visto antes, en esa reveladora tarde del muelle. Por eso, espera y continúa con sus exigencias:

Pasha sacó impulsivamente de la cómoda un reloj de oro, una pitillera y unos gemelos, y dijo, abriendo los brazos:

—Es todo lo que tengo... Registre, si quiere. La señora suspiró, envolvió con manos temblorosas las joyas en un pañuelo, y sin decir una sola palabra, sin inclinar siquiera la cabeza, salió a la calle. (Chéjov, 1970, p. 164)

Cada uno de estos elementos (además de los ya mencionados, “un reloj de oro, una pitillera y unos gemelos”) en palabras de Peirce (1986, p. 344) conforman un sinsigno: “una cosa o evento real y verdaderamente existente, que es un signo”, en este caso, un signo del afecto o de las atenciones de los señores que cortejaban y frecuentaban a Pasha. Se despojaba de estos signos de amor prohibido, quizás, o de cariño furtivo. Por su parte, y a partir de sus tres peticiones continuas, la joven dama va construyendo un legisigno, “una ley establecida por los hombres (...) de manera convencional” (p. 345), de tal suerte que “el oro se ha convencionalizado como parámetro de valor de una manera arbitraria —podría llegar a ser abandonado como patrón, y sustituirlo por el uranio—” (Eco, 1994, p. 56). En otras palabras, la joven dama se convence de que los últimos elementos que ha recibido de Pasha son los que representan mayor precio (por eso los guardó hasta el final), y, ayudada por el índice de los brazos abiertos, son señales de que efectivamente la corista le ha entregado todo lo que tiene de valor.

En suma, a partir del análisis de las cualidades de un signo, la joven dama se da cuenta de que puede aprovecharse de la corista para sacar a su familia de la coyuntura actual.

3. Dimensión semántica: índices, símbolos

Miremos ahora cómo se evidencian en el texto las relaciones entre los signos y los objetos. Comencemos con los índices. Hemos dicho que la primera impresión o primeridad de la joven esposa en relación con la corista es que ella posee objetos de valor. Llama la atención que lo que más haya afectado a la dama era los accesorios que llevaba Pasha, y que la posibilidad de traición pase casi a un segundo plano. La esposa de Nikolai, entonces, construye para sí una relación indexálica. Recordemos:

(...) un índice es un signo que se refiere a un objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto (...) En consecuencia, un índice implica alguna suerte de ícono, aunque un ícono muy especial: y no es el mero parecido con su objeto, aun en aquellos aspectos que lo convierten en signo, sino que se trata de la efectiva modificación del signo por el objeto. (Peirce, 1986, pp. 247-249)

Las joyas (signo) que llevaba Pasha (objeto) apuntaban a que no eran propias, sino que se las daban quienes la frecuentaban, entre ellos, Nikolai Petróvich Kolpakov. Hay que tener en cuenta, además, la imagen física que tiene para sí la misma Pasha (“no era una mujer decente”), y que de seguro sería contundente para los demás, es decir que si había algo de valor en ella (material) era producto de una dádiva, no hacía parte de su personalidad ni de su estatus social. Por su parte, la manera como se comporta la señora da otro indicio: en realidad, su rostro y su actitud reflejaban desesperación y ansiedad.

La desconocida estaba pálida y respiraba fatigosamente, como si acabase de subir una alta escalera. (Chéjov, 1970, p. 160)

Todo apunta a que no sólo las palabras de la joven dama son sinceras, sino también sus gestos. La situación era apremiante, y ella, como última medida, estaba tomando una decisión audaz:

(...) Por lo demás, debo decirle que se ha descubierto un desfalco y que están buscando a Nikolai Petróvich... Lo quieren detener. ¡Para que vea lo que usted ha hecho!

La señora, presa de gran agitación (1), dio unos pasos. (...)

—Hoy mismo lo encontrarán y lo llevarán a la cárcel —siguió la señora, que dejó escapar un sollozo en que se mezclaban el sentimiento ofendido y el despecho— (2). Sé quién le ha llevado hasta esta espantosa situación. ¡Miserable, infame; es usted una criatura repugnante que se vende al primero que llega! —Los labios de la señora se contrajeron en una mueca de desprecio, y arrugó la nariz con asco (3). —Me veo impotente... sépalo, miserable... Me veo impotente; usted es más fuerte que yo, pero Dios, que lo ve todo, saldrá en defensa mía y de mis hijos ¡Dios es justo! Le pedirá cuentas de cada lágrima mía, de todas las noches sin sueño (4). ¡Entonces se acordará de mí!

De nuevo se hizo el silencio. La señora iba y venía por la habitación y se retorció las manos (5). (Chéjov, 1970, p. 161)

En estos índices interpretamos varios sentidos: desesperación (en 1 y en 5), “despecho y ofensa” (en 2), “desprecio y asco” (en 3), dolor y padecimiento (en 4). Si nos acogemos a que un

índice es un signo que conecta directamente con su objeto, podemos decir que todas estas huellas se vinculan con una situación apremiante por parte de la familia de la joven dama: su esposo iría a la cárcel, sus hijos se morirían de hambre, ella quedaría desamparada.

Un símbolo, por su parte, es “un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente asociado a ideas generales que operan de tal modo que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto” (Peirce, 1986, p. 248). Para no alargarnos, simplificaremos en dos momentos significativos que connoten el establecimiento, como terceridad, de una convención arbitraria. El primero, el imaginario sincrónico de la corista como un símbolo de degradación y repugnancia (relación mutable). El segundo, la visión del matrimonio como un símbolo de las relaciones amorosas (relación inmutable)¹⁴.

Una corista para 1886 (año en que se publicó el cuento) era una bailarina y cantante que actuaba en actos musicales y de teatro, y que tenían ciertos comportamientos que no eran bien vistos por las clases pudientes de entonces (como los trajes que revelaban sus piernas mucho más de lo que establecía la norma). La corista era, entonces, un símbolo de entretenimiento y diversión para los hombres, pero un escándalo y una vergüenza para las mujeres. Este símbolo, además, gana en connotaciones sexuales, aunque Chéjov es hábilmente prudente para no decir nada comprometedor. Esa prudencia se mueve en medio de una paradoja: aunque el autor habla de una corista, no se detiene en hablar de sus presentaciones y su vida como cantante ni la relaciona directamente con la actividad sexual. La única alusión, sin embargo, es contundente:

¹⁴ Recordemos con Saussure (1994, pp. 93-94) que las relaciones de los significantes y los significados (por extensión, entre los signos y lo que ellos representan) son mutables e inmutables, es decir, pueden preservarse en el tiempo, pero también pueden experimentar cambios significativos.

En nuestro coro, Motia, es la única que tiene un amante rico; las demás salimos adelante como podemos. Nikolai Petróvich es un hombre culto y delicado, y yo lo recibía. Nosotras no podemos hacer otra cosa. (Chéjov, 1970, p. 163)

Es decir: Pasha es amante de Kolpakov, aunque se gana la vida, formalmente, como cantante de un coro, y se relacionaba con sus amantes, más que por necesidad, por un gusto propio que implicaba incluso un proceso de selección. A su vez, los amantes les daban presentes y, en definitiva, llevaban casi que una vida doble en el sentido marital:

Estaban aburridos y esperaban que el calor cediese para ir a dar un paseo. De pronto, inesperadamente, llamaron a la puerta. Kolpakov, que estaba sin levita y en zapatillas, se puso en pie y miró interrogativamente a Pasha. (Chéjov, 1970, p. 160)

El hecho que Nikolai comiera y bebiera en la casa de Pasha, que juntos salieran a dar un paseo y que el marido engañador estuviera en la casa de otra sin sus zapatos y sin su levita, es decir, sin su vestido de etiqueta, dan a entender el grado de confianza que se guardaban entre sí. Cuando la esposa de Nikolai pregunta por su esposo, y Pasha lo niega, nos damos cuenta de que la corista viola la máxima de calidad (no digas nada falso), y por ello se produce una implicatura (Grice, 1975, p. 106): Pasha sabía que Nikolai tenía esposa, pero lo quería encubrir y, con ello, ocultar también la escandalosa relación. Es decir, que la corista, como lo dice la señora enfadada, “no es un corderillo inocente”.

Usted sólo vive para hacer mal, ése es el fin que se propone, pero no se puede pensar que haya caído tan bajo, que no le quede un resto de sentimientos humanos. (Chéjov, 1970, p. 162)

Sin embargo, sobra resaltar un detalle más: al final nos damos cuenta de que la relación entre Pasha y Nikolai se basa netamente en el aspecto afectivo, pues el reclamo insistente de la corista hacia su amante es no sólo sincero, sino que también trata de librarse de toda culpabilidad para otorgársela (o compartirla) a alguien más:

—¿Qué joyas me ha regalado usted?—se arrojó sobre él Pasha—. ¿Cuándo lo hizo, dígame?

—Joyas... ¡Qué importancia tienen las joyas!—replicó Kolpakov, sacudiendo la cabeza—. ¡Dios mío! Ha llorado ante ti, se ha humillado...

—¿Le pregunto cuándo me ha regalado alguna joya!—gritó Pasha¹⁵. (Chéjov, 1970, p. 164)

Todo lo anterior nos conduce a descubrir en la actividad de la corista un símbolo, no relacionado con el arte, la musicalidad y las aptitudes vocales (como lo sería hoy), sino como una persona que despertaba el rechazo y la aversión de las mujeres recatadas, e incluso de sus propios clientes cuando llegan a interponerse en el honor de su cónyuge. Es, en últimas, un símbolo de la decadencia de la institución familiar, de los principios morales y de las buenas costumbres, que hoy está más relacionado con el ejercicio de la prostitución. Sin embargo, en el cuento se configura una relación irónica, pues, al final la relación afectiva es, en realidad, la establecida en

15 En este reclamo vemos cómo Pasha aboga por el principio de cooperación. Según Grice (1975) hay un principio amplio que los participantes en una conversación deben observar: “Haz que tu contribución a la conversación sea la necesaria en el momento que se da, con base en el propósito o dirección captado dentro del intercambio de conversación en el cual estás comprometido” (p. 105). Según el autor, una conversación se mueve en la lógica del principio cooperativo, pues hay esfuerzos reconocidos por los participantes; es decir: propósitos comunes y direcciones aceptadas mutuamente. Cuando se viola este principio se produce una implicatura, esto es, a pesar de que se dice algo, se quiere decir otra cosa diferente. En el caso de “La Corista”, la respuesta de Nikolai viola la máxima de relevancia, pues no es pertinente (no responde a la pregunta de la corista; por el contrario, busca cambiar el tema).

la relación escondida entre Nikolai y la corista, mientras que el matrimonio responde más a una convención social y de dependencia económica. En segundo lugar, y a propósito de lo anterior, analicemos el símbolo del matrimonio:

—¿Dónde está mi marido? —prosiguió la señora—. Aunque es lo mismo que esté aquí o no. Por lo demás, debo decirle que se ha descubierto un desfalco y que están buscando a Nikolai Petróvich... Lo quieren detener. ¡Para que vea lo que usted ha hecho!

(...)

—Hoy mismo lo encontrarán y lo llevarán a la cárcel —siguió la señora, que dejó escapar un sollozo en que se mezclaban el sentimiento ofendido y el despecho—. Sé quién le ha llevado hasta esta espantosa situación.

(...)

Me veo impotente; usted es más fuerte que yo, pero Dios, que lo ve todo, saldrá en defensa mía y de mis hijos ¡Dios es justo!

(...)

Él tiene esposa, hijos... Si lo condenan y es desterrado, mis hijos y yo moriremos de hambre...

(...)

Yo no pido limosna, sino lo que no le pertenece... lo que usted, valiéndose de su situación, sacó a mi marido... a ese desgraciado sin voluntad.

(...)

—Se lo ruego —se oía a través de sus sollozos—: usted ha arruinado y perdido a mi marido, sálvelo... (Chéjov, 1970, pp. 161-163)

En los anteriores segmentos encontramos varios lugares comunes: la figura del esposo pasa a un segundo plano, es decir, la relación afectiva. Queda en primer plano el rol de cabeza de hogar, esto es, la relación productiva y económica.

Por otro lado, la imagen de la madre que se antepone y eclipsa el papel de esposa (lo más importante son los hijos). Finalmente, la figura de la “otra” persona, que implícitamente exime de culpabilidades al infiel y sobre la cual recaen todas las acusaciones. Pasha, entonces, y a manera de respuesta, es también contundente:

Sí. ¿Y qué? ¿Qué tiene eso que ver? Son muchos los que vienen, pero yo no fuerzo a nadie. Cada uno puede obrar como le parece.

(...)

Y si usted es una persona noble... su esposa legítima, haría mejor en tenerlo sujeto. Eso es lo que debía hacer. Yo no lo llamé, él mismo vino... (Chéjov, 1970, pp. 162-164)

La figura de Pasha se alza como un símbolo que aboga por la libertad, por un lado, pero también implícitamente cuestiona la institución matrimonial. Ese sería, en últimas, el sentido más significativo del texto: una crítica al matrimonio, que deja de ser ese símbolo del amor para convertirse en un entramado de apariencias y de intereses individuales.

4. Conclusiones

En los textos literarios siempre se va a presentar la constante según la cual hay varios personajes que interactúan entre sí. Por eso, el aporte de Peirce, relacionado con la construcción de correlatos que los seres humanos realizan en su afán por decodificar su entorno, se convierte en un punto de partida adecuado para concatenar sentidos, entender las situaciones internas del relato, y encauzar pistas que posibiliten la interpretación textual. En “La corista” de Chéjov, los tres personajes se dejan llevar por apariencias que luego terminan por ser refutadas o fortalecidas en las leyes internas que formulan, luego de comparar sus sensaciones iniciales con la realidad.

Si un texto es un entramado de signos, la tríada que propone Peirce para analizar las diferentes formas de relación entre los mismos signos (la dimensión sintáctica de Morris) resulta ser del todo pertinente para profundizar en estas “cosas que están en lugar de algo, pero que no son ese algo”. En “La corista” de Chéjov, la esposa de Nikolai, con base en la observación de las cualidades de un signo (las pulseras de Pasha), llega a la conclusión (legisigno) de que la corista puede ser una salida ante la grave situación económica que afronta su familia.

Finalmente, con base en las relaciones que Peirce, en otra tríada, establece inspirado en el vínculo que guarda un signo con el objeto referido (la dimensión semántica del signo descrita por Morris), podemos concluir que cada pista se convierte en un indicio que de manera concatenada sirve para encauzar la interpretación a partir de procesos inductivos, deductivos y abductivos, y que los textos de la literatura universal se caracterizan porque construyen, reconstruyen, reafirman o destruyen símbolos. En “La corista” de Chéjov, el matrimonio como símbolo del amor continúa teniendo una visión inmutable, pues, tanto en el cuento como en la cotidianidad actual se puede evidenciar que responde más a otros tipos de intereses y posiciones de los cónyuges. Por otro lado, la corista como símbolo de perdición y de degradación ha mutado hasta convertirse en una figura de prominencia cultural y artística.

Referencias bibliográficas

- Cassirer, E. (1923). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE.
- Chéjov, A. (1970). La corista. En A. Chéjov, *Narraciones* (pp. 160-165), José Laín Entralgo (Trad.) Navarra: Salvat.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

_____ (1994). *Signo*. Barcelona: Labor.

Grice, P. (1975). La lógica y la conversación. En *Lenguaje y Sociedad* (pp. 101-122). Cali: Traducciones Univalle.

Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.

Peirce, Ch. S. (1904). *Carta a Lady Welby, 12/10/04*. Traducción de Ignacio Redondo. Recuperado de <http://www.unav.es/gep/Welby12.10.04Espanol.html> [Consultado el 28 de septiembre de 2010].

_____ (1978). *Lecciones sobre el pragmatismo*. Lección III. Buenos Aires: Aguilar.

_____ (1986). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Saussure, F. (1994). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Editorial.

Searle, J. (1965). ¿Qué es un acto de habla? En *Lenguaje y Sociedad* (pp. 79-99). Cali: Traducciones Univalle.

Zecchetto, V. (2002). La teoría semiótica de Charles Sanders Peirce. En V. Zecchetto (Coord.), *Seis semiólogos en busca del lector* (pp. 38-70). Buenos Aires: Ciccus, Colección Signo.

Anexo: La corista

(Anton Chéjov)

En cierta ocasión, cuando era más joven y hermosa, y tenía mejor voz, se encontraba en la planta baja de su casa de campo con Nikolai Petróvich Kolpakov, su amante. Hacía un calor insufrible, no se podía respirar. Kolpakov acababa de comer, había tomado una botella de mal vino del Rin y se sentía de mal humor y

destemplado. Estaban aburridos y esperaban que el calor cediese para ir a dar un paseo.

De pronto, inesperadamente, llamaron a la puerta. Kolpakov, que estaba sin levita y en zapatillas, se puso en pie y miró interrogativamente a Pasha. —Será el cartero, o una amiga —dijo la cantante. Kolpakov no sentía reparo alguno en que le viesen las amigas de Pasha o el cartero, pero, por si acaso, cogió su ropa y se retiró a la habitación vecina. Pasha fue a abrir. Con gran asombro suyo, no era el cartero ni una amiga, sino una mujer desconocida, joven, hermosa, bien vestida y que, a juzgar por las apariencias, pertenecía a la clase de las decentes.

La desconocida estaba pálida y respiraba fatigosamente, como si acabase de subir una alta escalera.

—¿Qué desea? —preguntó Pasha.

La señora no contestó. Dio un paso adelante, miró alrededor y se sentó como si se sintiera cansada o indispuesta. Luego movió un largo rato sus pálidos labios, tratando de decir algo.

—¿Está aquí mi marido? —preguntó por fin, levantando hacia Pasha sus grandes ojos, con los párpados enrojecidos por el llanto.

—¿Qué marido? —murmuró Pasha, sintiendo que del susto se le enfriaban los pies y las manos—. ¿Qué marido? —repitió, empezando a temblar.

—Mi marido... Nikolai Petróvich Kolpakov.

—No... no, señora... Yo... no sé de quién me habla.

Hubo unos instantes de silencio. La desconocida se pasó varias veces el pañuelo por los descoloridos labios y, para vencer el temor interno, contuvo la respiración. Pasha se encontraba ante ella inmóvil, como petrificada, y la miraba asustada y perpleja.

—¿Dice que no está aquí? —preguntó la señora, ya con voz firme y una extraña sonrisa.

—Yo... no sé por quién pregunta.

—Usted es una miserable, una infame... —balbuceó la desconocida, mirando a Pasha con

odio y repugnancia—. Sí, sí... es una miserable. Celebro mucho, muchísimo, que, por fin, se lo haya podido decir.

Pasha comprendió que producía una impresión pésima en aquella dama vestida de negro, de ojos coléricos y dedos blancos y finos, y sintió vergüenza de sus mejillas regordetas y coloradas, de su nariz picada de viruelas y del flequillo siempre rebelde al peine. Se le figuró que si hubiera sido flaca, sin pintar y sin flequillo, habría podido ocultar que no era una mujer decente; entonces no le habría producido tanto miedo y vergüenza permanecer ante aquella señora desconocida y misteriosa.

—¿Dónde está mi marido? —prosiguió la señora—. Aunque es lo mismo que esté aquí o no. Por lo demás, debo decirle que se ha descubierto un desfalco y que están buscando a Nikolai Petróvich... Lo quieren detener. ¡Para que vea lo que usted ha hecho!

La señora, presa de gran agitación, dio unos pasos. Pasha la miraba perpleja: el miedo no la dejaba comprender.

—Hoy mismo lo encontrarán y lo llevarán a la cárcel —siguió la señora, que dejó escapar un sollozo en que se mezclaban el sentimiento ofendido y el despecho—. Sé quién le ha llevado hasta esta espantosa situación. ¡Miserable, infame; es usted una criatura repugnante que se vende al primero que llega! —Los labios de la señora se contrajeron en una mueca de desprecio, y arrugó la nariz con asco. —Me veo impotente... sépalo, miserable... Me veo impotente; usted es más fuerte que yo, pero Dios, que lo ve todo, saldrá en defensa mía y de mis hijos ¡Dios es justo! Le pedirá cuentas de cada lágrima mía, de todas las noches sin sueño. ¡Entonces se acordará de mí!

De nuevo se hizo el silencio. La señora iba y venía por la habitación y se retorció las manos. Pasha seguía mirándola perpleja, sin comprender, y esperaba de ella algo espantoso.

—Yo, señora, no sé nada —articuló, y de pronto rompió a llorar.

—¡Miente! —gritó la señora, mirándola colérica—. Lo sé todo. Hace ya mucho que la conozco. Sé que este último mes ha venido a verla todos los días.

—Sí. ¿Y qué? ¿Qué tiene eso que ver? Son muchos los que vienen, pero yo no fuerzo a nadie. Cada uno puede obrar como le parece.

—¡Y yo le digo que se ha descubierto un desfalco! Se ha llevado dinero de la oficina. Ha cometido un delito por una mujer como usted. Escúcheme —añadió la señora con tono enérgico, deteniéndose ante Pasha—: usted no puede guiarse por principio alguno. Usted sólo vive para hacer mal, ése es el fin que se propone, pero no se puede pensar que haya caído tan bajo, que no le quede un resto de sentimientos humanos. Él tiene esposa, hijos... Si lo condenan y es desterrado, mis hijos y yo moriremos de hambre... Compréndalo. Hay, sin embargo, un medio para salvarnos, nosotros y él, de la miseria y la vergüenza. Si hoy entrego los novecientos rublos, lo dejarán tranquilo. ¡Sólo son novecientos rublos!

—¿A qué novecientos rublos se refiere? —preguntó Pasha en voz baja—. Yo... yo no sé nada... No los he visto siquiera...

—No le pido los novecientos rublos... Usted no tiene dinero y no quiero nada suyo. Lo que pido es otra cosa... Los hombres suelen regalar joyas a las mujeres como usted. ¡Devuélvame las que le regaló mi marido!

—Señora, él no me ha regalado nada —elevó la voz Pasha, que empezaba a comprender.

—¿Dónde está, pues, el dinero? Ha gastado lo suyo, lo mío y lo ajeno. ¿Dónde ha metido todo eso? Escúcheme, se lo suplico. Yo estaba irritada y le he dicho muchas inconveniencias, pero le pido que me perdone. Usted debe de odiarme, lo sé, pero, si es capaz de sentir piedad, póngase en mi situación. Se lo suplico, devuélvame las joyas.

—Hum... —empezó Pasha, encogiéndose de hombros—. Se las daría con mucho gusto, pero, que Dios me castigue si miento, no me ha regalado nada, puede creerme. Aunque tiene razón —se turbó la cantante—: en cierta ocasión me trajo dos cosas. Si quiere, se las daré...

Pasha abrió un cajoncito del tocador y sacó de él una pulsera hueca de oro y un anillo de poco precio con un rubí.

—Aquí tiene —dijo, entregándoselos a la señora. Ésta se puso roja y su rostro tembló; se sentía ofendida.

—¿Qué es lo que me da? —preguntó—. Yo no pido limosna, sino lo que no le pertenece... lo que usted, valiéndose de su situación, sacó a mi marido... a ese desgraciado sin voluntad. El jueves, cuando la vi con él en el muelle, llevaba usted unos broches y unas pulseras de gran valor. No finja, pues; no es un corderillo inocente. Es la última vez que se lo pido: ¿me da las joyas o no?

—Es usted muy extraña... —dijo Pasha, que empezaba a enfadarse—. Le aseguro que su Nikolai Petróvich no me ha dado más que esta pulsera y este anillo. Lo único que traía eran pasteles.

—Pasteles... —sonrió irónicamente la desconocida—. En casa los niños no tenían qué comer, y aquí traía pasteles. ¿Se niega decididamente a devolverme las joyas?

Al no recibir respuesta, la señora se sentó pensativa, con la mirada perdida en el espacio.

«¿Qué podría hacer ahora? —se dijo—. Si no consigo los novecientos rublos, él es hombre perdido y mis hijos y yo nos veremos en la miseria. ¿Qué hacer, matar a esta miserable o caer de rodillas ante ella?»

La señora se llevó el pañuelo al rostro y rompió en llanto.

—Se lo ruego —se oía a través de sus sollozos—: usted ha arruinado y perdido a mi marido, sávelo... No se compadece de él, pero los niños... los niños... ¿Qué culpa tienen ellos?

Pasha se imaginó a unos niños pequeños en la calle y que lloraban de hambre. Ella misma rompió en sollozos.

—¿Qué puedo hacer, señora? —dijo—. Usted dice que soy una miserable y que he arruinado a Nikolai Petróvich. Ante Dios le aseguro que no he recibido nada de él... En nuestro coro, Motia es la única que tiene un amante rico; las demás salimos adelante como podemos. Nikolai Petróvich es un hombre culto y delicado, y yo lo recibía. Nosotras no podemos hacer otra cosa. —¡Lo que yo le pido son las joyas! ¡Deme las joyas! Lloro... me humillo... ¡Si quiere, me pondré de rodillas!

Pasha, asustada, lanzó un grito y agitó las manos. Se daba cuenta de que aquella señora pálida y hermosa, que se expresaba con tan nobles frases, como en el teatro, en efecto, era capaz de ponerse de rodillas ante ella: y eso por orgullo, movida por sus nobles sentimientos, para elevarse a sí misma y humillar a la corista.

—Está bien, le daré las joyas —dijo Pasha, limpiándose los ojos—. Como quiera. Pero tenga en cuenta que no son de Nikolai Petróvich... me las regalaron otros señores. Pero si usted lo desea...

Abrió el cajón superior de la cómoda; sacó de allí un broche de diamantes, una sarta de corales, varios anillos y una pulsera, que entregó a la señora.

—Tome si lo desea, pero de su marido no he recibido nada. ¡Tome, hágase rica! —siguió Pasha, ofendida por la amenaza de que la señora se iba a poner de rodillas—. Y, si usted es una persona noble... su esposa legítima, haría mejor en tenerlo sujeto. Eso es lo que debía hacer. Yo no lo llamé, él mismo vino...

La señora, entre las lágrimas, miró las joyas que le entregaban y dijo:

—Esto no es todo... Esto no vale novecientos rublos.

Pasha sacó impulsivamente de la cómoda un reloj de oro, una pitillera y unos gemelos, y dijo, abriendo los brazos:

—Es todo lo que tengo... Registre, si quiere.

La señora suspiró, envolvió con manos temblorosas las joyas en un pañuelo, y sin decir una sola palabra, sin inclinar siquiera la cabeza, salió a la calle. Abrióse la puerta de la habitación vecina y entró Kolpakov. Estaba pálido y sacudía nerviosamente la cabeza, como si acabase de tomar algo muy agrio. En sus ojos brillaban unas lágrimas.

—¿Qué joyas me ha regalado usted? —se arrojó sobre él Pasha—. ¿Cuándo lo hizo, dígame?

—Joyas... ¡Qué importancia tienen las joyas! —replicó Kolpakov, sacudiendo la cabeza—. ¡Dios mío! Ha llorado ante tí, se ha humillado...

—¡Le pregunto cuándo me ha regalado alguna joya! —gritó Pasha.

—Dios mío, ella, tan honrada, tan orgullosa, tan pura... Hasta quería ponerse de rodillas ante... esta mujerzuela. ¡Y yo la he llevado hasta este extremo! ¡Lo he consentido!

Se llevó las manos a la cabeza y gimió:

—No, nunca me lo perdonaré. ¡Nunca! ¡Apártate de mí... canalla! —gritó con asco, haciéndose atrás y alejando de sí a Pasha con manos temblorosas—. Quería ponerse de rodillas... ¿ante quién? ¡Ante tí! ¡Oh, Dios mío!

Se vistió rápidamente y con un gesto de repugnancia, tratando de mantenerse alejado de Pasha, se dirigió a la puerta y desapareció.

Pasha se tumbó en la cama y rompió en sonoros sollozos. Sentía ya haberse desprendido de sus joyas, que había entregado en un arrebató, y se creía ofendida. Recordó que tres años antes un mercader la había golpeado sin razón alguna, y su llanto se hizo aún más desesperado.

i