



«Creo» de V. Shukshin:
la autoconstrucción del personaje a través de
su retrato conversacional

Benamí Barros García

Universidad de Granada
benami@inbox.ru

Resumen: En el presente artículo se presta especial atención a la interacción autor-texto-personaje. A través del estudio de las estrategias lingüístico-literarias empleadas por V. Shukshín se profundizará en la caracterización del personaje con la intención de desvelar el mensaje pretendido por el autor. De esta manera, se arrojará algo de luz al así llamado “problema de la creación” en Shukshín y, a su vez, se propondrán argumentos para una teoría del personaje dentro de la obra de este aclamado autor ruso. La estilística, el discurso del personaje y la interacción no verbal de éste con el propio texto constituirán los pilares sobre los que basaremos nuestro estudio, siempre partiendo de dos premisas: la primera, que toda actuación es siempre de alguien y dice de ese alguien; y la segunda, que el retrato discursivo no sólo refleja las características individuales de cada cual, sino también las comunes a aquello que sirve de muestra. El discurso del personaje y su comportamiento conversacional serán nuestros objetivos en el proceso de desciframiento del mensaje pretendido por el autor en el relato

«Creo».

Palabras clave: Shukshín, estilística, discurso, personaje, retrato conversacional.

0. Introducción

En este relato, el protagonista es un humilde hombre hastiado que padece de un dolor que sólo acierta a identificar con el alma. Su mujer, en tanto que no concibe más dolor que el que afecta a los órganos que permiten realizar las funciones rutinarias y básicas, no podrá comprenderlo. Pero a él le duele *el alma* y se aferra a esta idea sin pensar que pueda estar equivocado. La falta de entendimiento del matrimonio revela a la perfección la sensación de soledad ante un peligro desconocido y, aparentemente, invencible. La mujer, al mismo tiempo, asiste estupefacta al espectáculo esperpéntico de su marido. La posible ayuda o consuelo desaparece y se engrandece la soledad. Estamos, pues, ante un personaje encerrado en su interior, abocado al más terrible ensimismamiento.

Sin embargo, cobra mayor relevancia el hecho de observar cómo un personaje *inculto*, pobre, que no atiende a la moral ni a la ética si no es por puro instinto, sufrirá un mal muy literario. El problema del hastío o del agotamiento del alma lo vemos, entonces, de una forma distinta. Shukshín nos muestra cómo sufre un héroe que no va a razonar su enfermedad, sino a sentirla. Maksím (el personaje) tan sólo acertará a decir que el dolor está en el pecho y que es insoportable. Por esta razón se acentúa su drama: la nula exteriorización del dolor hace que todo se le vuelva hacia adentro.

Encerrado en su pecho, recurrirá a la ayuda de un pope que iba a visitar a su vecino. La caracterización del pope que hace el autor es, si cabe, aún mejor y más profunda que la del protagonista. Presenciamos un diálogo entre una persona que, mediante un razonamiento profundo, llega a las mismas conclusiones que podría haber llegado Maksím sin ni siquiera darse cuenta de tales profundidades, y el propio Maksím, que apenas interviene. Hablará el pope sobre Cristo, sobre el bien y el mal, sobre el futuro. Y lo hará de manera contundente e impoluta, sólo interrumpido por los tragos que le calman la sed y lubrican su arenga. Mostrará a Maksím la profundidad del alma, la justificación y necesidad del mal, la imposibilidad de comprender la “fuerza suprema”... Y todo lo hará desde un enfoque religioso en que,

con la evolución del propio discurso, se deja entrever un tono bastante más terrenal, más cercano al entendimiento del pobre hastiado, hasta llegar a un punto en que deja de lado la religión (*el gemido de las iglesias*) y se encomienda a la Belleza, a la Verdad y al Pueblo (representado por el poeta ruso Esenin).

En realidad, escuchamos muy clara la voz de Shukshín en estas conclusiones: la fe en el hombre, la esperanza de un futuro mejor, la Voluntad, la fe en la Vida más allá de cualquier otra creencia y, sobre todo, la necesidad que todo ser talentoso, incitado por la Verdad y la Belleza, tiene de expresarse.

La inquietud del personaje quedará aplacada tras la conversación con el pope, pues comprende que cree en algo, en algo que le suena tan abstracto como su dolor, tan impersonal... pero por lo que, cree saber, merece la pena vivir.

1. Shukshín y su relato “Creo”

Los héroes de Shukshín son campesinos, analfabetos, trabajadores, gente corriente, *mayoritaria*. Personas que no tienen palabras para expresar lo extraño de los sentimientos, que no saben de retórica ni de psicología. Héroes con corazón inquieto que buscan respuesta a las preguntas eternas y a los que, casi siempre, se les puede relacionar con el arquetipo del hombre insignificante. El autor, se puede decir, se sirve de ellos para excepcionalmente mostrar la diversidad del carácter ruso.

Así, en este relato, la acción transcurre en una aldea. Maksím y su esposa son *personas de vida humilde*, se podría decir *pobre gente* según la terminología dostoiévskiana. En cambio, el pope pertenece a otra realidad social (y, al menos *a priori*, espiritual).

Son personajes prototípicos de la literatura de Shukshín y, por esta razón, dotarán a su discurso de una emotividad especial. La conducta verbal será, entonces, un excelente e imprescindible método para la construcción del personaje. En relación a esto y de entre todas las peculiaridades estilísticas de este autor, conviene destacar lo que llamaremos autoconstrucción del héroe a través del lenguaje. Se quiere decir que el personaje se va realizando conforme avanza en su discurso, siendo sus palabras una herramienta fundamental no sólo para conocer al propio personaje-sujeto, sino también a la realidad-objeto que dice o crea. Para demostrar esto será especialmente importante prestar atención al cambio de actitud del pope y a cómo este cambio es perfectamente simultáneo al cambio de registro en el lenguaje.

Otro de los rasgos estilísticos típicos de Shukshín es la pluralidad tanto en lo referente a la forma de vivir como al uso del lenguaje. La mayoría de los personajes son personas pobres que se diferencian, sobre todo, en sus inquietudes. Su vida cotidiana es, en consecuencia, el espacio literario para Shukshín y, para poder crear esta realidad, estarán muy presentes el lenguaje coloquial y vulgar, las variantes dialectales, etc. Y todo estará envuelto en una retórica de la emotividad muy significativa, patente en el argumento estructural de una obra que, en muchas ocasiones, queda supeditado a la lógica de la transmisión oral.

2. Estilística de la estructura del relato

A primera vista se observa que el relato está estructurado en forma de diálogo. El texto, por tanto, estará gobernado por las formas lingüísticas orales, así como por las características extralingüísticas de la conversación. La espontaneidad, expresividad y emotividad determinarán el uso del lenguaje con el fin de mantener la lógica interna del relato (coherencia significativa) y la lógica externa (coherencia estilística).

Pero destaca en este relato la evidencia de que el diálogo constituya un fin en sí mismo. La imperiosa necesidad que siente Maksím de exteriorizar su dolor convierte al diálogo en una forma de salvación: la posibilidad de dialogar significa la otra voz con la que se puede constituir el *mínimo lingüístico existencial* y, así, contraponer la realidad del dolor del alma a la vida [1].

Shukshín nos presenta a dos sujetos que dialogan: primero, Maksím con su mujer; después, Maksím y el pope. En el primero de los diálogos, los dos sujetos están *enfrentados* solamente por el motivo del diálogo, es decir, no lo están, podemos suponer, por causas previas o innatas: ella no entiende el dolor de su marido y Maksím no comprende la falta de entendimiento. La soledad y el desamparo marcarán el estado de ánimo del personaje durante esta situación dialógica. En cambio, en el segundo diálogo, los sujetos no están tan separados en cuanto a la credibilidad en el dolor de Maksím, sino debido a otras causas, *a priori*, irreconciliables. Queremos decir que mientras que en el primer diálogo los *participantes* se encuentran en un mismo plano, en el segundo, parten de distintas esferas ideológico-sociales.

Volveremos a incidir en este tema, pero antes queremos destacar otro hecho relevante en cuanto a la estructuración de la obra: Shukshín prácticamente prescinde de un narrador. Aparecen pocas intervenciones de éste y las que hay son breves, muy descriptivas y *supuestamente* imparciales. Es incuestionable el fin estilístico que subyace en esta casi ausencia del narrador: no tanto conservar la estructura de relato dialogado en sí como impedir cualquier concilio extraverbal de los que dialogan. A Shukshín no le interesa una posible reconciliación facilitada por algo externo, pues con eso menguaría la posibilidad de erigir al lenguaje como elemento unificador del pueblo, como único mediador. Más aún cuando vemos que el *quid* de la naturaleza dialógica del relato reside en que, en realidad, todos los diálogos son, en cierta medida, monólogos. El diálogo con su mujer se transforma, para Maksím, en un monólogo cargado de metasentimientos que profundizan en su desesperación, en tanto que no se cumple la bidireccionalidad de la vinculación necesaria (del sujeto al objeto y viceversa). El diálogo con el pope, por el contrario, se encuadra en aquellos que tienen lugar entre dos personas pertenecientes a dos esferas distintas en la práctica y *lingüísticamente*. Maksím busca en el pope una respuesta concreta: ya no es prioritario expresar lo que siente, sino que urge más el hecho de curarse. El pope no sólo no responde a las expectativas de Maksím, sino que lo humilla, con lo que la pregunta agonizante se transforma en pregunta retórica y se acentúa en el interior de Maksím la contradicción *necesidad de expresar-ausencia de expresión de la emoción (lexitimia)*. Su *yo* no puede comprender la ausencia de expresión, pero tampoco puede convertir la emoción en imagen. Así, tienen lugar dos monólogos muy distantes dentro de esta situación dialógica: el del pope sería un monólogo en el sentido literal del término; mientras que el de Maksím sería un monólogo oyente (no participativo-sugerente), un ejercicio trágico con que se pretende hacer interaccionar las dos esferas fonológicas (la suya y la del pope). Por lo dicho, no existe diálogo como tal, ya que el *programa conversacional* de Maksím no se expresa o, mejor dicho, no se expresa verbalmente [2].

Sin embargo, ocurre un cambio de actitud trascendental en el pope (“*syn moi zaniujanny*”) con que se acerca a la posición de Maksím: las esferas, por primera vez, interaccionan. A partir de este momento, asistimos a un monólogo de dos voces: el pope dice, ahora sí, lo que le gustaría decir a Maksím. Y estas dos voces se van

fundiendo progresivamente hasta convertirse en un monólogo polifónico. La polifonía será la voz del pueblo y, por esa razón, el relato terminará con el canto popular, con que se representa la voz del pueblo, de Rusia, pues esta última voz (aquí radica el mensaje pretendido por el autor) es la misma para todos.

Por tanto, la composición del relato es para Shukshín el procedimiento fundamental para conservar intacto el mensaje que pretende. La función del diálogo, el papel del narrador, la conducta verbal de los personajes, el papel de Iliuja basado en el silencio (un silencio cotidiano harto expresivo), los cantos, los bailes... todo está dentro de una misma realidad estilística y es precisamente ésta la que nos hace leer el relato desde una identificación casi plena con el personaje protagonista.

3. Estilística psicoléxica y comportamiento conversacional del personaje

El retrato discursivo no sólo refleja las características individuales de cada cual, sino también las comunes a lo que representa el personaje; es decir, a aquello que sirve de muestra. Es precisamente por esto que Maksím se presenta como un personaje shukshiniano: en tanto que está condicionado por su estado social y profesional, así como por la limitación de sus aspiraciones.

En este relato, y no es casual, el héroe sólo es visible a través del componente expresivo: lo que dice es exactamente lo que sabemos de él. Shukshín no nos presenta a su personaje... únicamente lo deja hablar [3].

La trama se basa en el dolor del alma; esto es, en el alma. Mas hay que advertir, en primer lugar, que el concepto de alma, según Shukshín, se identifica con un don dado o no al hombre. Interpretada como privilegio, propone una lucha, casi una rebelión como consecuencia del agravio comparativo [4]. Y ese algo que está ahí, adherido al individuo, remite al sujeto a una obligada relación de ausencia o pertenencia con eso que se le ha concedido.

Dotada de una realidad casi exagerada, conservando su abstracción conceptual e *invisibilidad*, cualquier problema relacionado con el alma se le antoja al sujeto inexpresable e incomprensible. Así, Maksím, al sentir el dolor insoportable del alma está abocado a la incomprensión por parte de los demás y a su propia incomprensión. Maksím no está capacitado, desde un primer momento, a expresar ese dolor, a sacarlo de sí. El dolor le es extraño, casi ajeno. Se convierte, pues, este dolor en un momento cognitivo inaugural para el que no tiene palabras.

Surge el problema de la expresión, de la necesaria exteriorización. Y es por eso por lo que cobran vital importancia todas y cada una de las palabras dichas y no dichas por Maksím. El carácter opcional del lenguaje hace que lo dicho implique igualmente lo que no ha sido dicho; esto es, las palabras de Maksím nos dejan, en cierta medida, ver las palabras que no pronuncia. Pero hay, igualmente, que advertir que lo no-dicho no se puede asociar al silencio en todos los casos, sino, más bien, al habla automatizada. Por ejemplo, en el discurso de Maksím son muy frecuentes los puntos suspensivos, los cuales, entre otras funciones, tienen la tarea de intentar rellenar el silencio. Debemos, también, tener en cuenta el hecho de que dentro de lo no-dicho se encuentra todo aquello que el personaje es incapaz de decir. Por otra parte, la expresión de los sentimientos es una exigencia de los procesos emocionales y, en tanto que el dolor que atormenta a Maksím es eminentemente emocional (la prácticamente nula *somatización textual* es la causa de la incomprensión de su

mujer), es absolutamente necesario exteriorizar lo sentido. De hecho, ésta es la única forma de conseguir la bidireccionalidad de la vinculación exigida para una comunicación efectiva. Pero Maksím tiene un impedimento de base: ni puede ni sabe expresar lo que siente. La relación sujeto-objeto se convierte en un conflicto insalvable.

Sentirá la soledad del lenguaje insuficiente, el desamparo. Creyendo fatal el dolor que le atormenta, añadirá la impotencia de no poder esconderse tras las palabras y se situará frente al miedo atroz de tener una realidad inefable dentro de sí, una emoción huérfana de imagen.

Maksím sitúa el dolor en una profundidad de su cuerpo casi inaccesible y, por tanto, el distanciamiento necesario (espacial y temporal) con respecto al objeto provocador para la posible manifestación verbal de los sentimientos no tiene lugar. En este caso, pues, tanto el lenguaje verbal (en su función descriptiva) como el extraverbal son infructuosos de partida. He aquí la situación límite en que se encuentra el personaje.

Puesto que la relación sujeto-objeto está rota, la función apelativa asume casi la totalidad de la función expresiva. Rasgo éste típico de las situaciones límite, aquí servirá para descubrir que, efectivamente, el discurso de Maksím es, sobre todo, una apelación que acabará por ser autoapelación.

La mera función apelativa justificaría, con creces, la conducta verbal del personaje, en tanto que evidencia la desaparición del mediador entre la emoción y su expresión, siendo claros el descontrol, el pánico y el desamparo en el lenguaje de Maksím; pero, además, añadiremos que esta apelación se vuelve hacia él mismo debido al fracaso *del otro* en la solución del conflicto sujeto-objeto (representado por el fracaso del diálogo con su mujer y, más tarde, con el pope).

De esta forma, el enunciado fundamental sobre el que gira el relato ("*dusha bolit*") es, *a priori*, contradictorio, tanto si se considera que la impersonalidad de la frase elimina cualquier referente y que lo que se comunica se convierte en *pura* expresión de un síntoma no visible, como si proponemos que se trata de una autopredicación en la que no hay referente (o el referente coincide con el sujeto) y el sujeto predica exclusivamente de sí, ya que en tanto que no-visible dota al enunciado de una subjetividad exagerada y, consecuentemente, obliga a Maksím a permanecer en primer plano (a costa del referente), sin la posibilidad de cobijarse en el escondite del lenguaje, pasando a depender por completo de su conducta verbal. Así las cosas, su arquitectura emocional condiciona y, a la vez está condicionada, por su conducta verbal.

Cierto es que el enunciado *dusha bolit* no puede ser interpretado como reflejo fiel de la realidad. Lo dicho por Maksím representa, dentro de sus posibilidades, la situación en que se encuentra frente a *lo externo* y, precisamente por eso, sus palabras son autorreferentes consciente e inconscientemente.

Tiene lugar, en consecuencia, la ya mencionada autoconstrucción del héroe a través del lenguaje. En este punto nos detendremos en la evolución de la conducta verbal del personaje. Podría parecer que no se produce ninguna variación, pero una lectura más minuciosa nos desvela que no es así. El sujeto atraviesa una primera fase de imperiosa necesidad de expresar lo que siente, marcada por el problema de exteriorización; tras la decepción e incompreensión, siente el ansia de encontrar una respuesta rápida y eficaz a su dolor con ayuda de un pope y se entrega completamente a él, de forma que se confirma la presupuesta decadencia de la autosuficiencia verbal;

por último, tiene lugar una regresión a los estadios primigenios del lenguaje, representada por la unión al pope en cánticos y bailes.

La primera transición ya ha sido abordada en el presente artículo, así que ahora nos centraremos en la segunda, es decir, en el paso de la autosuficiencia verbal y entrega completa al pope hacia el aunamiento producido con la canción popular. Y nos basaremos en el miedo a lo desconocido que sufre Maksím. El alma es, por naturaleza, desconocida; pero no por esta razón es inenunciable. Y a todo lo que se le puede dar un nombre es, al menos lingüísticamente, controlable. Más aún si nos sirve la distinción básica de bueno o malo. La incapacidad del personaje para tildar de bueno o malo a su sentimiento le hace perder el control de la realidad del objeto e, indirectamente, su propio control espacio-temporal, debido, en parte, a que en el dolor del alma está absolutamente focalizada su existencia, a que identifica su *yo* lingüístico con el del alma, que es un *yo* irreal y, según Shukshín, casi ajeno y con el que existe un vínculo de agradecimiento que obliga al agradecido a estar siempre subordinado. Así que presencia cómo la omnipotencia del lenguaje sucumbe y, consecuentemente, aparecen los deseos de muerte del lenguaje (el silencio durante la conversación con el pope es un indicio de esto). Pero esta muerte no es muerte, sino regreso a sus primeros estadios. De tal manera que los protagonistas retroceden hasta la vuelta a la unidad, a la uniformidad, a lo conocido, aunándose en un canto popular. Y como punto de partida está el nacimiento, que es, al igual que la muerte lo es en futuro, lo único que todos *conocemos* (la vida como tránsito de lo desconocido que lleva a lo Desconocido). El nacimiento del lenguaje, representado por la canción popular y por los bailes, será el lugar en donde Maksím podrá emprender la tarea de resolver su tragedia. Maksím tiene como única salvación retroceder a la Madre tierra, al origen de la conducta verbal, para poder decir “creo”, escucharse y no sólo confiar en lo que dice, sino en quién lo dice y de esta manera recuperar, por fin, la autosuficiencia del lenguaje: Maksím vuelve a adueñarse de su realidad, de la proyección de su *yo* hacia afuera. A partir de ahora podrá decir “creo” para, al menos, creer que está salvado.

NOTAS

- [1] Hay que recordar que el diálogo establece una doble oposición - cuanto menos, estructural - ente los sujetos entre sí y entre los objetos que dicen.
- [2] Curioso es, sin duda, que los procesos de reflexión interna sólo se ven en Maksím.
- [3] Por esa razón, creemos más importante el estudio del discurso de Maksím que el de las indagaciones acerca de las razones que lo condujeron a esa situación (quizá el rango social, la arquitectura emocional, la contradicción vida-pensamiento, la monotonía...), es decir, acerca de lo que para el lector es el pasado del personaje.
- [4] Se puede considerar que el alma, entendida como órgano funcional, establece otra tabla de rangos.

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

