

Un siglo de cuentos rusos

De Pushkin a Chéjov



El cuento fue una forma predilecta de los escritores del XIX y contribuyó significativamente a definir el gran siglo de la literatura rusa. Esta antología reúne veinticinco piezas esenciales que no sólo constituyen un compendio literario de enorme valor sino un volumen de historia. De Pushkin a Chéjov, los autores dialogan aquí unos con otros, trazan líneas y bifurcaciones, y nos ayudan a comprender cómo evolucionó un género y se forjó una tradición de las más influyentes de la literatura universal.

Introducción

Desde que en 1997 publicamos en la colección Alba Clásica *Rudin*, la primera novela de Turguénev, nuestro catálogo de clásicos ha ido reuniendo un número importante de obras de literatura rusa del siglo xix. Hoy, catorce años después, gracias a esta iniciativa y a la capacidad e inspiración de nuestros traductores, nos gusta decir en la editorial, si se nos permite la expresión, que hemos acumulado todo un tesoro. Un tesoro que está en buena parte constituido por piezas de narrativa breve, una forma de contar que los escritores rusos cultivaron con entrega, rigor y asiduidad. Volviendo la vista sobre nuestras publicaciones, surge un panorama, si no exhaustivo, lo suficientemente representativo para autorizamos ahora a proponer una antología que no sólo puede admirarse como un vistoso muestrario de joyas sino leerse como un volumen de historia del gran siglo de la literatura rusa.

Viéndolos así, uno al lado del otro, desfilando por fecha de nacimiento, no resulta difícil establecer una línea entre los autores que componen esta selección: detectamos antecedentes y estelas, afinidades y divergencias, caminos que se prolongan y bifurcaciones que no estaban previstas. Los autores se encuentran en el mismo libro y, sin forzarlos, parecen dialogar entre ellos. No hay que olvidar que la ma-

yoría fueron ya no contemporáneos, sino coetáneos: se conocieron, se trataron, se leyeron, fueron amigos, se enemistaron; algunos, como Tolstói y Turguénev, llegaron a retarse a duelo. En su obra se refieren unos a otros. En «Róslavlev» (1831) Pushkin se dispone a enmendarle la plana a su colega Mijaíl N. Zagoskin, que acababa de publicar una novela, *Róslavlev, o los rusos en 1812*, cuya heroína le había parecido insulsa y merecedora de un mejor tratamiento. Pushkin había escrito en 1821 un poema byroniano titulado *El prisionero del Cáucaso*; Tolstói incluiría en su *Cuarto libro ruso de lectura* (1874-1875) un cuento épico titulado «El prisionero del Cáucaso». El «hombre superfluo» de Turguénev lee con su amada precisamente ese poema de Pushkin — sin duda un comentario sobre su falta de heroísmo—, y a veces se siente como el protagonista del *Diario de un loco* de Gógol. En otro relato de Turguénev aquí incluido, «El hombre de las lentes grises» (1879), aparece, en un divertido *carneo*, el eterno exiliado ruso Aleksandr Herzen. Chéjov nombra personajes de Gógol y Dostoievski para caracterizar a los suyos. Y Leskov, después de la polémica difusión de la *Sonata a Kreutzer* de Tolstói, que agitó las conciencias con su discurso misógino y su condena no sólo de la infidelidad y las relaciones sexuales sino del mismo matrimonio, escribió una réplica que no era exactamente —ni mucho menos— un canto a las virtudes conyugales pero que ofrecía otra visión del adulterio, quizá más trágica en sus consecuencias que el crimen pasional con el que Tolstói había redondeado la suya, El relato se tituló «A propósito de la *Sonata a Kreutzer*» (1890)... si bien lo más curioso es que el título que en principio iba a darle su autor era «Una dama procedente del entierro de Dostoievski», pues su heroína es, en efecto, una señora que acaba de asistir al funeral de Dostoievski. A este escritor dice haber visitado, en vida, en dos ocasiones para pedirle consejo: «una vez —recuerda—, estuvo grosero conmigo; la otra, se mostró cariñoso como un amigo».

Las prácticas intertextuales no se reducen, en nuestros autores, a las citas y a los nombres propios. A lo largo de estas páginas podemos ver también cómo van pasando, de mano en mano, temas, motivaciones, atmósferas, tipos: forman un fondo común sobre el que cada escritor deja la huella de su estilo y de su pensamiento. Veamos un ejemplo. El cuento de Pushkin que abre la antología, «El disparo» (1830), gira alrededor de un duelo, ese lance imperioso tanto de la vida galante como de la literatura rusa del xix, que causó precisamente la muerte de Pushkin (y también de Lérmontov) y que, nunca consumado, tuvo en vilo a Tolstói y a Turguénev durante casi dos décadas. El tratamiento de Pushkin es sutil pero aún romántico: la deuda de honor no se salda viendo morir al adversario, sino conociendo su miedo, su desesperación. Paradójicamente, en el pensamiento romántico, el duelo es, en una sociedad regulada, un instrumento humanizador: una forma de poder ver al hombre, al fin, sin máscaras, sin leyes, reducido a instinto y emoción. En el cuento que cierra el volumen, «La dama del perrito» (1899) de Chéjov, los duelos ni siquiera se nombran, pero la necesidad de liberación, de poner al descubierto la humanidad oculta, sigue intacta. El héroe de este cuento, Gúrov, se siente agobiado por el peso de una doble vida: «una que se desarrollaba a la luz del día, [...] llena de verdades y mentiras convencionales, semejante en todo a la existencia de sus conocidos y amigos; y otra que fluía en secreto». Esta vida secreta, sepultada bajo las convenciones, y que tanto juego dará en las páginas de nuestro volumen, ya no está caracterizada por los valores primarios de Pushkin, pero sigue siendo la vida de la emoción, sin la cual no parecen concebirse ni la verdad ni la humanidad.

Da la impresión de que los escritores del gran siglo ruso siempre nos empujan a pronunciar grandes palabras, a dar el salto —tantas veces mortal— a la universalidad. Esto no deja de resultar curioso —aunque tal vez no sea más que su

consecuencia— si uno piensa en la decidida predilección de los autores, bien documentada en nuestra antología, por el caso anecdótico, por la circunstancia mínima, por los personajes pequeños: el sepulturero, el maestro de postas, el siervo peluquero, el cochero, el posadero, el cuidador de huertos, el soldado que muere anónimamente en un barco... por no hablar, en otros estamentos, de los terratenientes ociosos, de los funcionarios anodinos, de los profesionales (médicos, ingenieros) no respetados, y hasta de los mismos escritores, que sólo con la pluma indignada y ruidosa de Dostoievski son capaces de dibujarse como grandes figuras. Cuando, veinte años después que Pushkin, Turguénev introduce un duelo en la insignificante vida del personaje de «Diario de un hombre superfluo» (1850), del romanticismo y de las grandes experiencias universales ya no queda más que su parodia. Al retar al príncipe N., el pequeño protagonista del relato reconoce que «la idea de que un oscuro provinciano como yo hubiera obligado a un personaje tan importante a batirse me causaba una gran satisfacción», y el duelo sólo refrenda una aspiración mezquina. Luego, todo el episodio es humillante de una forma que el romanticismo, en su búsqueda de la humanidad sin máscaras, no podía ni imaginar: el «hombre superfluo» dispara primero, pero apenas le hace al príncipe un rasguño; el príncipe, en respuesta, dispara al aire: «Ese hombre, con su generosidad, me había hundido definitivamente en el barro, me había aniquilado». El valor o la cobardía, en tanto que signos *verdaderamente* humanos, desaparecen para dejar paso a un rasgo que los propios hombres de letras consideran subhumano: el desprecio.

El desprecio y la humillación son un *leit motiv* en esta larga serie de relatos: están en Pushkin, en la ofensa que se narra en «El sepulturero» (1830) y en el viaje humillante que emprende un padre en pos de su hija deshonrada y prófuga en «El maestro de postas» (1830); están en Gógol y en el origen de la eterna disputa y del grotesco mundo de

«Por qué discutieron Iván Ivánovich e Iván Nikíforovich» (1835); están en la brutalidad de los presidiarios contra las mujeres de «El marido de Akulka» (1862) de Dostoievski, y en la brutalidad de los señores contra los siervos en «El artista del tupé» (1883) de Leskov; están en todo el ambiente que describe Chéjov en «Campesinas» (1891) y en el cochero de «Tristeza» (1886), no lo suficiente humano para que alguien quiera escuchar su pena por la muerte de su hijo...

El desprecio es también una característica íntima, interiorizada, del «hombre superfluo», ese gran tipo de la historia literaria rusa ya adelantado por Pushkin en *Evgueni Oneguin* (1825-1832) y por Lérmontov en *Un héroe de nuestro tiempo* (1839) y cuyo ejemplo más conspicuo quizá sea — más de 600 páginas sin levantarse apenas del sofá— el *Oblómov* (1856) de Goncharov. Fue, sin embargo, Turguénev quien le dio nombre en 1850, en el relato que aquí incluimos y que desarrolla por extenso un prototipo de inoperancia complaciente que a menudo se asocia tanto con el terrateniente absentista como con el intelectual occidentalizado. Dostoievski, entre otros, no tardaría en denunciarlo como uno de los grandes males de Rusia. El «hombre superfluo» es el hombre que observa sin incidir en lo observado; el hombre que reflexiona pero no interviene. Es el hombre que, consciente —como Gúrov en «La dama del perrito»— de que por debajo de las convenciones hay otra vida, más plena pero también más arriesgada, se deja llevar no obstante por la inercia, y se acomoda —al contrario que Gúrov— a un papel rutinario que ha decidido representar ante sí mismo. Se engaña, no atreviéndose a ser lo que podría ser; se convierte, como el héroe de Turguénev, en una «criatura recelosa, susceptible y afectada», inútil y desconocida para sí misma: inútil y desconocida, por tanto, para los demás. Su conciencia, que siempre es lúcida y delicada, lo lleva a despreciarse, porque no ignora su ineffectividad social. De ahí el escándalo rege-neracionista de Dostoievski;

pero de ahí también la locura —la inaptitud biológica para lo social— a la que Chéjov conducirá inexorablemente a su personaje de *La sala número seis* (1892).

Un prototipo puede, sin embargo, dar muchas vueltas y revelar dialécticamente sentidos para los que en un principio no fue creado. En 1903 Tolstói descubre en el «hombre superfluo» un insospechado valor ético. El héroe de «Después del baile» cuenta cómo, después de presenciar casualmente un episodio de violencia —un castigo dirigido por el padre de su amada, un coronel—, fue incapaz de comprender qué razón podía ocultarse detrás de la crueldad de semejante acto: «Esa incompreensión —concluye— me impidió ingresar en el ejército, como había sido mi deseo, y no sólo no he hecho carrera como militar, sino que, como ven, no he desempeñado ningún cargo público ni he valido para nada». Después de tantas acusaciones e impugnaciones contra el «hombre superfluo», Tolstói lo radicaliza despojándolo hasta de cargo y de profesión: la insignificancia se convierte en una elección, en una toma de partido. La exclusión deliberada de la sociedad supone una contestación a toda la podredumbre que la sociedad esconde. Al fin, no valer para nada ya no es algo por lo que uno deba despreciarse, sino una meta de la que puede sentirse orgulloso.

Volviendo a Turguénev, hay una derivación muy significativa e intencionada de la condición de «hombre superfluo» que parece oportuno reseñar aquí. Cuando el héroe de su relato sale indemne del duelo con el príncipe N., que le perdona desdeñosamente la vida, se pregunta con rabia por qué éste no le ha disparado. Su padrino de armas, el capitán Koloberdiáiev, le responde: «¡Ah, no hay quien entienda a estos escritores!», a lo que nuestro héroe reacciona con perplejidad («No sé por qué se le ocurriría concederme ese título») porque, en efecto, él no es un escritor. Pero es evidente que, con esta alusión bien ajena a la trama, Turguénev quería plantear una preocupación no sólo personal

sino de toda la *intelligentsia* de su siglo: si ser un «hombre superfluo» no será uno de los rasgos distintivos de un escritor. En principio, uno diría que Turguénev no tenía por qué inquietarse, pues una de las razones a las que debió su fama fue que la lectura de sus *Memorias de un cazador* (1852) pesó mucho en la decisión del zar Alejandro II de abolir la servidumbre en 1861. Pero, por otro lado, esta inquietud cuadra perfectamente con su innovadora inclinación por un tipo de narrador avergonzado y autolesivo, desvirilizado, que se erige contra el narrador hiperactivo y laborioso, viril, del siglo xix y que cuenta no lo que ha hecho, sino lo que *no* ha hecho, embargado de culpa e inhibición.

El dilema, sin embargo, no es sólo suyo. La cuestión de si el escritor es, al fin y al cabo, un «hombre superfluo» recorre de hecho todo el gran siglo de la literatura rusa, y uno acaba por pensar que el único capaz de responder a ella con un rotundo no sería Dostoievski, cuyo «hombre ridículo», pese al título autodenigrante, no deja de ser un místico que concluye su relato convencido de haber visto «la verdad» y de haber contraído el deber mesiánico de vagar por el mundo y predicarla. No es tampoco un «hombre superfluo» el narrador de su hilarante cuento «Bobok» (1873), un escritor —con todas las letras— desencantado, cínico y sin fortuna, con un «rostro enfermo, a un paso de la locura», pero definitivamente preparado para levantar acta de la mina y la sinrazón de sus contemporáneos... que él, si le escucharan, sabría cómo remediar. O al menos ésa es la impresión que da: la exclusión social se vive aquí con resentimiento, pues ¿cómo se puede hacer esto a un escritor? ¿Cómo se puede no escucharlo? ¿A él, que es capaz hasta de oír, como bien manifiesta en su relato, lo que dicen los muertos? Esta actitud del escritor no escuchado, aunque siempre dispuesto a dar voces, será decisiva en todo el siglo xix, y define un modelo de relevancia social y política que aún hoy es plenamente vigente.

Basta, sin embargo, comparar el narrador de «Bobok» con los narradores de Gógol y de Tolstói, igualmente comprometidos, cada uno a su modo, con la causa regeneracionista, para percibir la diferencia. Como «Bobok», «Por qué discutieron Iván Ivánovich e Iván Nikiforovich» es una sátira con un narrador bastante histriónico, pero la palmaria indignación de Gógol viene mediada por un sofisticado ejercicio de ironía, que remeda el entusiasmo y el embelesamiento de la escuela costumbrista para pintar, en vez de una estampa pintoresca, una pieza precoz de teatro del absurdo; por lo demás, ningún narrador dostoievskiano se atrevería jamás a hacer burla de sus propias limitaciones y de escribir unas líneas como éstas: «¡No...! ¡No puedo...! ¡Dadme otra pluma! ¡La mía es demasiado lánguida, mortecina y roma para describir semejante cuadro!». En cuanto a Tolstói, ¡qué difícil es, en su escritura temerariamente moralizante, encontrar una salida de tono, una mueca de santurronería, un gesto de arrogancia! Tolstói confía todo su poder de convicción a un narrador prácticamente invisible, estricto y certero, sin interés por la retórica, y casi se diría que imposiblemente neutral. Recupera con una habilidad inimitable el papel tradicional del narrador como transmisor y consigue, anulando la voz, que sólo se oigan las palabras. Leemos el final de «Tres muertes» (1858) sin molestamos por que el narrador no nos haya dicho hasta ese momento que nos estaba contando una fábula: no sólo le perdonamos el truco, sino que además sentímos que lleva razón. Leemos las tremendas aventuras de «El prisionero del Cáucaso» como si no fueran épicas, como si fuera su protagonista, recién llegado, quien acabara de contárnoslas. Leemos «Dios ve la verdad pero tarda en decirla» (1874-1875), el cuento favorito de Tolstói, junto con el anterior, confiando plenamente en su narrador sencillo y elemental y, cuando al final nos damos cuenta de que exige de nosotros una virtud sobrehumana, por un momento creemos de verdad que estamos capacitados para alcanzarla.

Leskov es otro maestro del narrador-transmisor y también inspira una gran confianza. Al menos una lectora suya, la que protagoniza «A propósito de la *Sonata a Kreutzer*», está convencida de que es un hombre sabio —de que no es, en otras palabras, un «hombre superfluo»— porque la vemos acudiendo a él en busca de consejo. Él se lo da, qué remedio. Pero que luego el consejo sea acertado es ya otro cantar: no queremos anticipar el final del relato, pero el lector verá, cuando llegue a él, que el dilema de la utilidad del escritor, más que resolverse, se complica. En todo caso, si bien fidedigno, el narrador de Leskov es siempre un narrador complejo, al que su oficio no deja ileso. En «El artista del tupé» se desdobra en un narrador que oye y una narradora que cuenta, y, por debajo de la historia de los terribles amores de un peluquero, descubrimos motivos, casi más terribles, para contarla.

El narrador que oye o es testigo será un personaje frecuente en esta antología: puede ser viajero, intrépido e impaciente como el de Pushkin en «El maestro de postas»; celoso y confuso, desbordado por los acontecimientos, como Turguénev en «El hombre de las lentes grises», donde debe someterse al siempre arduo papel de testigo de la Historia; casi accidental como el de Chéjov en «Agafia» (1886), que parece aterrizar, sin asombrarse, en un escenario conocido donde se repite, como en otros, la historia de la extraña resignación o indiferencia con que algunas personas se encaminan directamente al infortunio; o puede, también, envolverse en el silencio, un silencio elocuente y superior a cualquier comentario, como —por una vez— Dostoievski en la espeluznante historia criminal que escucha a unos compañeros presos en Siberia en «El marido de Akulka». La reacción del narrador no es, en ninguno de estos casos, intrusiva, ni siquiera activa: no quiere esto decir que se retraiga (si realmente se retrajera, no narraría), ni que actúe como un diletante, pero sí que contar la historia no incluye la posibilidad de modificarla. Es interesante des-

tacar que, de todos los oyentes y testigos que pululan por esta multitud de relatos, sólo dos mujeres piensen por un momento que la historia que acaban de escuchar, de labios de un hombre cruel, es un estímulo para cambiar su vida; una de ellas acaricia la idea de matar a su marido y a su suegro. Pero ninguna de estas dos mujeres es la narradora de «Campesinas» de Chéjov. Son sólo los personajes del título.

Quisiera terminar con una breve referencia a dos cuentos que ocupan su lugar, separado por casi setenta años, en los dos extremos de este libro. Uno es inacabado, pero merecía figurar aquí por su planteamiento modernísimo (la narradora se dispone a impugnar una novela en boga argumentando que conoce mejor que el novelista el «acontecimiento verídico» que la inspiró), por su insólita y fanática heroína stendhaliana, y por su romántico patriotismo: aparte del amor a Rusia, la mayoría de los elementos que caracterizan el relato —el más europeo de todos— no volveremos a encontrarlos en esta selección. Se titula «Róslavlev», fue escrito en 1831 y no sabemos por qué Pushkin no lo terminó. Sí sabemos, en cambio, por qué Chéjov, a quien aquí veremos perfectamente capaz de sujetarse a una historia *con trama y con final* (véase especialmente «La apuesta»), llegaría a pensar que el efecto «inacabado» era el que mejor reproducía el curso de la vida, esa cosa esquiva que todo escritor, superfluo o no, siempre ha tratado de atrapar. «La dama del perrito» es seguramente uno de los pocos relatos de la historia que termina con la palabra «empezar».

LUIS MAGRINYÁ

Aleksandr S. Pushkin

Aleksandr Serguéievich Pushkin nació en Moscú en 1799. Su padre pertenecía a una de las familias más antiguas de la nobleza, por entonces empobrecida y alejada de la corte; la madre —*la belk créole*— era nieta de Abraham Han-nibal, un abisinio que fue regalado de niño a Pedro el Grande. En 1811 ingresó en el Liceo de Tsárskoie Seló, creado por Alejandro I para los hijos de la aristocracia, y en 1817 fue adscrito al Ministerio de Asuntos Exteriores. Se instaló en San Petersburgo, donde escribió algunos poemas de tipo político por los que fue desterrado a Kishinev, en el Cáucaso. Allí creó un nuevo género en la literatura rusa: el poema narrativo byroniano. Trasladado a Odessa en 1823, sus difíciles relaciones con el gobernador motivaron su expulsión del servicio civil y un nuevo destierro, esta vez a Mi-jáilovskoie, la aldea de su madre, donde compuso el drama shakespeariano *Borís Godunov*, capítulos de *Evgueni Oneguín* —su gran novela en verso—, y su primera colección de poemas, publicada en 1825 y agotada en dos meses. En 1826 el nuevo zar Nicolás I, consciente de la popularidad del poeta, le nombró censor personal. En 1830, retenido en la aldea de Bóldino por una epidemia de cólera, terminó *Evgueni Oneguín*, escribió los *Cuentos de Belkin*, algunos dramas e importantes piezas líricas. En 1831 se casó con Natalia Goncharova y solicitó la reincorporación al Ministerio y el acceso a los archivos del Estado; de sus estudios históricos salieron obras como la *Historia de Pugachov*, *Dubrovskyy La hija del capitán*. En 1836 fundó la revista *El Contemporáneo*, cuyo prestigio no decayó en todo el siglo xix. En enero de 1837, Pushkin retó a duelo a su cuñado, un

oficial francés del que sospechaba que le engañaba con su mujer, y murió a raíz del lance.

«El disparo», «El sepulturero» y «El maestro de postas» pertenecen a *Cuentos del difunto Iván Petróvich Belkin* (1830). «Róslavlev» fue escrito en 1831.