

EUGENIO LÓPEZ ARRIAÑU
OMAR LOBOS
(EDS.)



IDENTIDAD Y
LITERATURA
EN EL MUNDO ESLAVO

Достоевский
Sociedad Argentina

Identidades
en las literaturas eslavas
y latinoamericanas
GRUPO DE INVESTIGACIÓN UBACYT

Cátedra de
Literaturas Eslavas
FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

El presente volumen reúne un conjunto de trabajos dedicados al estudio de las relaciones entre identidad y literatura en el ámbito de las culturas eslavas. El análisis de las configuraciones identitarias en los textos literarios resulta particularmente relevante en este campo, donde la diversidad histórico-cultural, las tensiones entre los distintos procesos nacionales y los vínculos con Occidente han configurado una constelación de problemas que exceden lo estrictamente literario.

Los artículos que integran la primera parte abordan, desde perspectivas críticas y comparatistas, aspectos vinculados con la construcción de la identidad nacional, grupal o generacional en autores y períodos diversos: desde el skitalets de Dostoievski como figura del desarraigado intelectual hasta la novela histórica en los Balcanes, las memorias femeninas del Gúlag, la obra de Bohumil Hrabal o las transformaciones ideológicas en torno a 1905 en Rusia. A su vez, el volumen incluye estudios que examinan las mediaciones culturales entre el mundo eslavo y el contexto sudamericano, como las recepciones argentinas de la literatura rusa o la reelaboración de la memoria judía entre Europa del Este y América Latina.

La segunda parte ofrece traducciones inéditas al castellano de textos de Lev Lunts e Iákov P. Butkov, acompañadas de estudios introductorios que contextualizan su relevancia en los debates sobre identidad, duplicidad y subjetividad en la literatura rusa del siglo XIX y XX.

Resultado parcial del proyecto UBACyT Identidades en las literaturas eslavas y latinoamericana (FFyL–UBA), este libro se propone contribuir a la reflexión sobre los modos en que la literatura constituye un espacio privilegiado para interrogar las formas de pertenencia y alteridad que atraviesan toda práctica cultural.



IDENTIDAD Y LITERATURA EN EL MUNDO ESLAVO

Crítica y textos literarios

*Eugenio López Arriazu
y Omar Lobos (eds.)*

Proyecto UBACyT 2023-2025

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires



Identidad y literatura en el mundo eslavo / Eugenio López Arriazu ... [et al.] ;
Compilación de Eugenio López Arriazu ; Omar Lobos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-29-2070-2

1. Identidad Cultural. 2. Identidad de Género. 3. Identidad Étnica. I. López Arriazu,
Eugenio II. López Arriazu, Eugenio, comp. III. Lobos, Omar, comp.

CDD 891.8

Autores: Pablo Arraigada, Violeta Azriel Alonso, Érica Brasca, Tomás Salvador
Bombachi, Juan Cruz De Sábato, María Carolina Fabrizio, Florencia García
Brunelli, Andrés D. Goldberg, Alejandro Ariel González, Luis Alberto Harriet,
Gerard Hofman, Julián Lescano, Omar Lobos, Eugenio López Arriazu, Jerónimo
Pereyra, Julia Sarachu.

© 1a edición: octubre de 2025

© De los autores.

© Imagen de tapa: Cartel polaco de Extraños en un tren de Alfred Hitchcock, 1951.

© Diseño de cubierta: Juan Cruz De Sábato

© Maquetación: Catalina Rodríguez

Esta publicación digital es de distribución gratuita.

Se permite su reproducción parcial siempre que se cite la fuente

ÍNDICE

Identidades en la literatura eslava: cuestiones que la exceden.	
<i>Eugenio López Arriazu y Omar Lobos</i>	5
I. LOS ARTÍCULOS	9
El concepto de <i>skitalets</i> de Dostoievski como definición identitaria del mundo eslavo, según el teórico esloveno Ivan Prijatelj	
<i>Julia Sarachu</i>	11
El folklore del Cáucaso en <i>Vadim</i> de M. I. Lérмонтov	
<i>Jerónimo Pereyra</i>	27
La identidad rusa en explosión: <i>Petersburgo</i> , 1905	
<i>Violeta Azriel Alonso</i>	37
<i>La chinche y Memorias del subsuelo</i> : paralelismos formales y temáticos	
<i>Andrés Goldberg</i>	53
Muerte y ¿transfiguración? de Ostap Bénder	
<i>Juan Cruz De Sabato</i>	69
Velimir Jlébnikov y Guennadi Aiguí, dos voces en la identidad	
<i>Luis Harriet</i>	93
Los géneros memorísticos en Rusia: una literatura de mujeres	
Memorias del Gúlag	
<i>Omar Lobos</i>	105
Dinero e identidad en <i>Yo que he servido al rey de Inglaterra</i> de Bohumil Hrabal	
<i>Tomás Salvador Bombachi</i>	123
La cultura hibrida en tres novelas históricas eslavas de los Balcanes	
<i>Gerard Hofman</i>	145
La novela histórica entre los pueblos Eslavos del Sur. Una construcción de identidad en los Balcanes entre la alteridad y la diversidad	
<i>Pablo D. Arraigada</i>	167

Infancia, comunidad y legado: la construcción de la memoria judía desde la literatura eslava hasta la experiencia argentina	
<i>María Carolina Fabrizio</i>	187
Tolstoianos, soviéticos, zaristas en la Argentina del siglo XX.	
Trayectorias de traductores literarios	
<i>Érica Brasca y Florencia García Brunelli</i>	201
J. L. Borges y los “fantásticos croatas”	
<i>Eugenio López Arriazu</i>	221
II. LAS TRADUCCIONES.....	233
“Natal, pero ajeno”: la identidad ruso-judía en “Patria” de Lev Lunts	
<i>Julián Lescano</i>	235
Patria	
<i>Lev Lunts</i>	251
Identidad, duplicidad y locura en la Rusia de los años 1840 “El primero de mes” de Iákov Butkov	
<i>Alejandro Ariel González</i>	269
El primero de mes	
<i>Iákov P. Butkov</i>	285
III. RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS PARTICIPANTES.....	321

Identidades en la literatura eslava: cuestiones que la exceden

Eugenio López Arriazu y Omar Lobos

Si bien el análisis de las cuestiones identitarias en literatura puede realizarse prácticamente sobre cualquier texto, la problematización de la identidad es particularmente relevante en el caso del mundo eslavo y, por simple metonimia, en el de la o las literaturas que ese mundo ha producido y produce. Esta relevancia tiene dos orientaciones. En principio, la propia diversidad histórico-cultural que conforma la “eslavidad” amerita en sí misma un análisis de esa pluralidad, son distintos los devenires nacionales de un Estado gigantesco como el Estado ruso (imperial o federativo, autocrático o democrático, según sus vicisitudes históricas) del de los eslavos occidentales, atravesados a lo largo de buena parte de su historia por yugos imperialistas de cuño germánico a lo largo de siglos y soviético en la segunda mitad del siglo XX, y de los eslavos del sur, que vivieron buena parte de su existencia en una relación más o menos directa con Bizancio primero y con el Imperio Otomano después. Ello también como marco general para el análisis de otras problemáticas identitarias, como las relativas a minorías étnico-religiosas o cuestiones de género.

La segunda orientación tiene que ver con la relación de esas culturas con nuestro aquí sudamericano, esto es, con las mediaciones que impone una aproximación a manifestaciones de un mundo más ajeno al nuestro, emergido de otros flujos históricos. Así, para comprender su literatura es preciso tomar en cuenta tanto qué circunstancias la han producido como el rol que la institución literaria ha cumplido entre esos pueblos, que no es necesariamente coincidente con el que haya asumido entre nosotros, así como tampoco son coincidentes en muchos casos los formatos genéricos a los que estamos habituados. Son los

casos donde se pueden volver extrañas nuestras nociones de novela, poema, memorias o las propias de romanticismo, realismo, fantástico, etc.

Todo ello implica que el abordaje propuesto en este libro en su conjunto no es en absoluto caprichoso, sino una suerte de condición *sine qua non*, una perspectiva necesaria que contribuya a examinar esas obras en su especificidad de origen. La traducción —y la reflexión sobre la traducción— aparece entonces como una exigencia insoslayable para suplementar esta perspectiva.

Los artículos de la primera parte —ordenados con cierto criterio de recorrido temporal— abordan temas identitarios desde perspectivas diversas. En casi todos los casos, se parte o se justifican las hipótesis con la metodología del análisis textual de un texto literario. En algunos, además, la metodología comparatista es central para detectar especificidades y diferencias que hacen a la construcción de cierta identidad. Sobre este último aspecto, que constituye el eje del libro, los autores despliegan puntos de vista o marcos teóricos que abarcan las problemáticas de la identidad nacional o supranacional en términos “eslavos”, o grupal, en tanto minorías dentro de una comunidad o sociológica, en tanto la identidad se muestra como un proceso de cambio generacional.

Así, los trabajos articulan en su conjunto una mirada que va desde el rol simbólico del “vagabundo” dostoievskiano, generalizado a los eslavos por el crítico esloveno Ivan Priatelj, pasando por los cambios generacionales, ideológicos y políticos detectables en torno a 1905 en Rusia y en los diápticos de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski y *La chinche* de Maiakovski, hasta los cambios de la política oficial soviética tal como pueden leerse en las novelas de Iliá Ilf y Evgeni Petrov, o en la literatura del checo Bohumil Hrabal. La intersección de diferentes aspectos también es fructífera, como muestra la propuesta de análisis de las memorias de Gúlag escritas por mujeres en tanto cruce de género textual, ideología e identidad de género.

Desde el marco de las relaciones centro periferia, presentamos trabajos que focalizan el problema al interior de los imperios y entre los pueblos eslavos y Occidente. La novela histórica se muestra aquí como un campo de análisis fructífero para los eslavos del sur y los Balcanes en general, pero también las relaciones de Rusia con su periferia, en el caso del Cáucaso de Lermontov o el poeta chuvasio Guennadi Aiguí contrapuesto a Velimir Jlébnikov.

Por último, tres trabajos involucran a la Argentina como comparación, factor de construcción de una identidad dentro del mundo eslavo o para con este desde la Argentina misma. En el primer caso se trata de un análisis comparativo de la construcción de la memoria judía; en el segundo, de la recepción de Borges en Croacia y su impacto sobre una identidad nacional en disputa a través de las nociones de autonomía y realismo; en el tercero, encontramos la construcción diversa de Rusia en Argentina a través de la mirada de los primeros traductores del ruso.

La segunda parte, dedicada a la traducción, está constituida por dos aportes inéditos en lengua castellana, acompañados por sendos estudios introductorios a cargo de los responsables de la versión. La primera traducción es de un texto de Lev Lunts, otro de cuyos textos ya fue presentado en nuestro libro anterior *Utopías eslavas* (2022). La segunda traducción es de un texto de Iákov P. Butkov, contemporáneo de Dostoievski, pero casi desconocido en Argentina. En ambos casos, como muestran las introducciones, los textos fueron elegidos por su relación con un problema identitario.

Todos estos debates y problemáticas, abordados aquí en su especificidad eslava, la exceden: son signos, preguntas y dilemas que hacen a nuestra identidad en su conjunto. Esperamos que el libro sea así una contribución no solo a los Estudios Eslavos, sino a la cultura en general.

Nota: Los trabajos aquí reunidos son un resultado parcial del proyecto UBA-CyT *Identidades en las literaturas eslavas y latinoamericana*. Se puede consultar más material en las actas de los dos Encuentros sobre Identidades (2023 y 2025) y las IV Jornadas de Estudios Eslavos (2024) que coorganizamos junto con la Sociedad Argentina Dostoievski y el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”, así como en la revista digital *Eslavia*.

I. LOS ARTÍCULOS

El concepto de *skitalets* de Dostoievski como definición identitaria del mundo eslavo, según el teórico esloveno

Ivan Prijatelj

Julia Sarachu

Ivan Prijatelj (1875–1937) fue un teórico esloveno, especialista en literatura rusa, quién diseñó la base conceptual para la interpretación de la historia de la literatura eslovena que luego se desarrolló durante el socialismo. Utilizó como eje central, para su lectura del proceso ideológico del siglo XIX en la literatura eslovena, el concepto de *skitalets* [eslavo vagabundo] extraído del texto *Discurso sobre Pushkin* (Dostoievski, 1978) que leyó Dostoievski durante la inauguración del monumento al poeta ruso en 1880. Prijatelj publica, entonces, en el año 1900 en la revista *Slovenka*, el artículo “Tip slovanskega skitalca v ruski poeziji” [La figura del eslavo vagabundo en la poesía rusa]¹ (Prijatelj, 1900) donde analiza la historia de la literatura rusa del siglo XIX partiendo del concepto de *skitalets* que Dostoievski había utilizado solo para analizar la obra de Pushkin. Luego Prijatelj, en su artículo, lo aplica como definición identitaria a todo el ámbito cultural eslavo.

En *Discurso sobre Pushkin*, Dostoievski había planteado la figura del *skitalets* como un tipo literario que aparece por primera vez en la obra de Pushkin y representa a la juventud letrada rusa que, habiendo recibido una educación extranjera basada en los valores culturales de Europa occidental desde la Ilustración, luego siente un desfasaje entre su ideología y la realidad política y social de su propio país. Esta fractura entre el ideal y la realidad se proyecta en la literatura de Pushkin como la figura de una conciencia alienada, atravesada por

¹ El término ruso, *skitálets*, significa simplemente “vagabundo”. Dostoievski lo usa para los rusos, Prijatelj lo extiende a los eslavos.

una disociación interna que lleva al *skitalets* a una situación de desarraigo, no encuentra su lugar en ningún lugar y esto lo empuja a una errancia constante: de la ciudad al campo, del campo a los viajes por Europa y, en su deriva, genera la destrucción y el fracaso propio y de las personas que lo rodean. En su texto, Dostoievski identifica esta problemática como el principal impedimento para el desarrollo social en Rusia e insta a la juventud rusa a trabajar en su propia tierra y bajo las condiciones del contexto ruso, sin copiar modas extranjeras. Esta diferencia social profunda en Rusia, entre la clase letrada y el pueblo, comienza a generarse, según Herzen en *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia* (Herzen, s.f.), a partir de las reformas implementadas por el emperador Pedro I a comienzos del siglo XVIII. Con el objetivo de transformar a Rusia en una gran potencia europea, Pedro I impulsa la reforma administrativa del Estado, modernización del ejército al estilo europeo, occidentalización y educación de la aristocracia, control de la Iglesia Ortodoxa por parte del Estado y fundación de San Petersburgo como nueva capital en 1703. Pero las reformas no llegaron al sector campesino mayoritario de la sociedad, que continuó bajo el régimen de servidumbre y el control ideológico de la Iglesia Ortodoxa. Esto provocó, con el tiempo, una fractura cultural entre la clase alta letrada rusa y el pueblo campesino, que comenzó a manifestarse como problema después de la guerra contra Napoleón. El ejército ruso, integrado por los altos mandos militares unidos al pueblo, logró hacer replegar hasta París al ejército francés, que poco después fue derrotado en Waterloo. Los jefes militares rusos regresaron de París con la intención de provocar una transformación política y social en Rusia de acuerdo con los ideales de la Revolución francesa con los que habían entrado en contacto a partir de la campaña militar. Esto generó la Revuelta de diciembre de 1825 y la reacción del poder político zarista, que reprimió severamente el levantamiento militar y ejecutó y exilió a los militares involucrados. Según Herzen, en todas las familias aristocráticas rusas de la época hubo involucrados en la revuelta que terminaron exiliados. Desde entonces, el poder político realizó un giro conservador y estableció una alianza con la Iglesia Ortodoxa con el objetivo de frenar las transformaciones sociales mediante la censura y el control policial. El movimiento artístico y cultural iniciado por Pushkin, que había surgido como resultado de las políticas liberales desde Pedro I, comenzó a reflejar este fenó-

meno social emergente de la juventud letrada que, educada en el liberalismo de Europa occidental, no encontraba en su país un contexto acorde a su ideología. La contracara de la censura zarista, que se extiende a lo largo de todo el siglo XIX, será una producción literaria sin precedentes hasta alcanzar la cima en la obra de Dostoievski, donde el grado de originalidad y peso filosófico de los textos generan gran influencia en el desarrollo posterior de la literatura europea, sobre todo durante el siglo XX. A la literatura producida durante el siglo XIX se la considera el Siglo de Oro ruso: los textos circulaban, a pesar de la censura, clandestinamente o se publicaban en el exterior.

El concepto de *skitalets* de Dostoievski se basa en la teoría de la alienación que desarrolló Hegel en *Fenomenología del espíritu* (2008), según la cual la alienación es un tipo de conciencia que se caracteriza por tener su verdad fuera de sí misma. En este sentido se considera una conciencia servil, porque trabaja en función de un ideal que es la orden que recibe de un otro (el señor). Mediante el trabajo, la conciencia servil adapta la realidad de acuerdo al ideal externo para que sea consumida por el otro del cual ha recibido la orden. De este modo, la conciencia servil observa su propia forma de realizar el ideal impuesto y así se conoce a sí misma, llega a reconocer su propia manera de ver las cosas y despierta en ella el deseo de realizar un objetivo propio: modelar el mundo que lo rodea de acuerdo a la idea que ha formado acerca de sí mismo durante el trabajo. Hegel denomina a este proceso toma de conciencia, el cual desencadena la lucha por la autodeterminación. Es importante reflexionar acerca del concepto de alienación a partir del cual Dostoievski elabora el concepto de *skitalets*, porque si bien la reflexión en torno a la figura del *skitalets*, tanto en la obra de Dostoievski como en el texto de Prijatelj, implica la crítica del alejamiento de la realidad local por parte de la clase letrada eslava y se identifica este problema como el principal obstáculo para el desarrollo nacional, por otro lado, se establece en la conciencia alienada una expectativa de transformación de las condiciones sociales. Es decir que, a partir de la definición identitaria de *skitalets*, los autores plantean un proyecto de desarrollo nacional basado en las características del contexto específico, pero siempre dentro del marco de una ideología que exige el cambio de las condiciones sociales. En el texto de Prijatelj esto resulta muy claro cuando, al analizar el tipo social que representan los personajes de la obra *Oblómov* de Gonchárov, el filósofo afirma:

Para ellos la norma de vida estaba pre establecida y la recibieron de los padres, pero los padres seguramente también la recibieron de sus abuelos y los abuelos de los bisabuelos con la orden de velar por su integridad e inviolabilidad como por el fuego de Vesta [...]. ¿Por qué deberían hundirse en reflexiones, qué debería inquietarlos, qué deberían saber y a qué objetivos se debería aspirar? No se necesita nada: la vida fluye como un río tranquilo a su lado; solo necesitan sentarse a la orilla de ese río y observar los inevitables fenómenos que se manifiestan uno tras otro, sin detenerse frente a ninguno de ellos [...]. Estas personas no son útiles para el futuro de eslavia y la humanidad en general, por lo cual son irrelevantes. Dostoievski ni siquiera los menciona, aunque este fino investigador de sangre fría es uno de los novelistas rusos más famosos. Dostoievski evidentemente se ocupó solo de la primera clase [se refiere al *skitalets*], porque solo esa tiene las condiciones para el trabajo y la supervivencia.

Prijatelj no cuestiona el inconformismo del *skitalets* sino su falta de enfoque en el trabajo y su incapacidad para llevar a cabo sus ideales en su propia sociedad. Exige no copiar modelos extranjeros sino trabajar sobre la materia nacional y producir un contenido nacional, pero dentro del marco ideológico del racionalismo de la Ilustración. El inconformismo del *skitalets* resulta útil para llevar adelante un proyecto de desarrollo, el conformismo de los personajes de Oblómov, no.

La novedad en el planteo de Prijatelj consiste en que amplía el concepto de Dostoievski a todo el mundo eslavo. De este modo, postula una definición identitaria que posiciona al mundo eslavo frente a Europa occidental como una unidad cultural con características específicas comunes. En primer lugar, el Imperio ruso y el Imperio austriaco fueron los últimos Estados europeos en abolir la servidumbre (Austria en 1850, Rusia en 1860). Ambos Estados se caracterizaban por una organización social en señores y siervos y el principal modo de producción era la agricultura. La población campesina era mayoritariamente analfabeta y dominada ideológicamente por el clero, mientras la clase letrada minoritaria se encontraba relacionada con la administración imperial y recibía una educación basada en los valores de Europa occidental. Austria y Rusia eran imperios multinacionales donde la cohesión social estaba dada por la religión (católica en el caso de Austria y ortodoxa en el caso de Rusia) y la organización

social no se había modificado sustancialmente desde la Edad Media, mientras Europa occidental había atravesado fuertes transformaciones a partir de la Revolución industrial y la Revolución francesa. En este sentido, el mundo eslavo se presenta en el texto de Prijatelj, siguiendo la línea planteada por Dostoevski, como un bloque en proceso de desarrollo donde, si la juventud letrada trabaja para resolver los problemas sociales internos, puede llegar a ofrecer al mundo una nueva idea, una nueva forma de organización que sea capaz de resolver los problemas del modelo liberal que comenzaban a manifestarse en el siglo XIX a partir de las Revoluciones de 1830 y 1848.

Luego, Prijatelj y la crítica eslovena posterior durante el socialismo aplican la teoría del *skitalets* a la interpretación de la historia de la literatura eslovena. Se analiza la obra del escritor France Prešeren (1800-1849) como la configuración de la forma específica de la conciencia nacional eslovena que se define en oposición a la lengua y cultura germánica en el contexto del poder político austriaco. En la obra de Prešeren, los críticos identifican la autodefinición del sujeto nacional en lengua propia y la postulación del anhelo de emancipación política como proyecto colectivo. Analizan la obra como la expresión de una conciencia alienada que reconoce su situación de sometimiento y al mismo tiempo plantea el proyecto de independencia. Sin embargo, este planteo en Prešeren no alcanza el momento de la lucha concreta por la emancipación. La pequeña burguesía de Ljubljana, vinculada a la administración austriaca, se comunicaba en alemán, la lengua oficial del imperio. Por lo tanto, Prešeren con su obra establece la forma culta del idioma esloveno y al mismo tiempo crea al lector esloveno futuro como una burguesía nacional que podría llegar a sustituir al poder austriaco. Existe un paralelismo entre la posición que le dará la crítica eslovena a Prešeren y la función que Prijatelj asigna a la obra de Pushkin en el texto que presentamos a continuación. Por ejemplo:

Aparte de estas fábulas de Krylov, no había ningún rastro de una literatura rusa nacional. Pushkin (1799 - 1837) es el gran poeta del que se puede decir que creó la poesía rusa. Él es el comienzo y al mismo tiempo un gran progreso de la literatura rusa. Sus proyectos ya en marcha fueron continuados por los grandes realistas rusos. Todos los caminos parten desde Pushkin, ninguno hacia él. "Pero él también pasó su juventud en brazos de Byron". Y fue necesario un esfuerzo enorme para retornar del sendero por

el que caminaba el más grande lírico de ese siglo. Pushkin encontró esta enorme fuerza en las fábulas, los cuentos populares y *bajke*².

Prijatelj y toda la crítica eslovena posterior hasta 1991³ van a interpretar la obra de los autores posteriores a Prešeren, desde 1875 hasta la desintegración del Imperio austriaco después de la Primera Guerra Mundial, como la reproducción de la posición ideológica de Prešeren dentro del marco de la teoría del skitalets. Este movimiento literario fue denominado por la crítica el nacionalismo literario esloveno, porque plantea en la obra literaria la problemática nacional de una sociedad fracturada, sin pasar a la transformación concreta de las condiciones sociales que denuncia. Durante el socialismo se van a interpretar todos los acontecimientos políticos después de la Primera Guerra Mundial, junto con las manifestaciones culturales que los acompañaron, hasta la constitución de la República Socialista de Yugoslavia, como la realización concreta del anhelo de emancipación planteado por primera vez en la obra de Prešeren. El texto de Prijatelj que se presenta a continuación, publicado en el año 1900, muestra el germen del proceso ideológico que se describe, es el punto de partida a partir del cual se va a desarrollar la teoría literaria eslovena durante el siglo XX.

La figura del skitalets en la poesía rusa.

Por Ivan Prijatelj, traducción de Julia Sarachu.

Solo con la llegada del siglo XIX comienza la verdadera literatura nacional rusa. A pesar de que Sopikov enumeró en su bibliografía, realizada entre los años 1813-1821, 13.249 libros que fueron publicados en Rusia desde la invención de la imprenta. Pero el lenguaje de esos libros era en su mayor parte una mezcla de ruso y eslavo antiguo, y el contenido⁴ de los mejores escritores era una copia del falso clasicismo francés y una patética fraseología alejandrina. Debido a su educación extranjera, los escritores pensaban como extranjeros y escribían de manera extranjera. Querían crear una literatura para la Rusia en desarrollo, pero debido a que la buscaron fuera de ellos mismos y fuera de Rusia, su trabajo no

² Relatos de la literatura folklórica en el que aparecen seres sobrenaturales, hadas, espíritus de la naturaleza.

³ Ver: Rupel, Dimitrij (1976) *Svobodne besede. Od Prešerna do Cankarja*. Koper: Založba Lipa.

⁴ *Vsebina*, que traducimos por “contenido”, también podría traducirse como “argumento” (n. del t.).

tuvo éxito. Pensaban que el arte podía importarse como una hermosa pintura o una estatua para la academia local. El éxito de Krilov tampoco les abrió los ojos. Krilov (1768-1844) había escrito, en un lenguaje local y vigoroso, una serie de fábulas sencillas que rápidamente se difundió y se leyó por toda Rusia.

Pero aparte de estas fábulas de Krilov, no había ningún rastro de una literatura rusa nacional. Pushkin (1799 - 1837) es el gran poeta del que se puede decir que creó la poesía rusa. Él es el comienzo y al mismo tiempo un gran progreso de la literatura rusa. Sus proyectos ya en marcha fueron continuados por los grandes realistas rusos. Todos los caminos parten de Pushkin, ninguno hacia él. "Pero él también pasó su juventud en brazos de Byron". Y fue necesario un esfuerzo enorme para retornar del sendero por el que caminaba el más grande lírico de ese siglo. Pushkin encontró esta enorme fuerza en las fábulas, los cuentos populares y *bajke*. El destino lo situó en un pueblito ruso, escuchando relatos al pie de su nodriza. Su alma la encontró en los cuentos de Arina Rodiónova y descubrió la fuente de la literatura rusa. En el otoño de 1824 le envió a su hermano las siguientes líneas: "Por la noche escucho *bajke* y completo las deficiencias de la maldita educación. ¡Qué hermosos son estos cuentos de hadas! El último es un poema". Esta es la primera vez que se demuestra la fuerza recíproca entre el alma nacional rusa y sus frutos. En los cuentos populares, Pushkin sintió que la poesía lo interpelaba y por los cuentos descubrió ese poderoso campo sobre el cual fue el primero en comenzar a construir un edificio de literatura nacional e independiente. En 1829 escribió: "Se nos ocurrió que el gusto del público, cansado de los rostros pálidos de la poesía clásica, exige sentimientos nuevos y más fuertes y los busca en las fuentes aún confusas pero hirvientes de la nueva poesía nacional"⁵. El legado de Pushkin fue heredado por los realistas rusos y se impuso al cien por cien. Dostoievski se declaró públicamente discípulo de Pushkin.

Pushkin fue el primero en observar con mayor profundidad al pueblo ruso y, también, fue el primero en detectar la grieta en el hombre ruso, que debemos conocer si queremos comprender la vida y las obras más importantes de los escritores rusos del siglo. Pushkin lo detectó instintivamente. Lo sintió en

⁵ En 1828, el crítico del Heraldo de Moscú, en un ensayo sobre Pushkin, calificó el nuevo período de su poesía como "ruso pushkiniano" y le atribuyó un pintoresco carácter nacional. Véase *Вестника: Очерки истории русской журналистики*, Снб. 1881, págs. 82-88. (n. del a.).

sí mismo y luego lo vio en la sociedad. Quizás ni siquiera fue consciente de lo profunda y poderosa que era esta grieta en el alma eslava en general. Aunque, más tarde, casi todos los escritores rusos también llegaron inconscientemente a esta grieta, solo Dostoievski la nombró por su nombre correcto en su conocida forma psicológica. Lo hizo en su famoso discurso el 20 de junio de 1880, en la inauguración del Monumento a Pushkin en Vloska.

El eslavo recibió la ilustración del extranjero y con ella también todos los frutos perniciosos para la supervivencia de la cultura. Detrás de otras naciones más avanzadas, se esforzaba por llenar su mente ávida de saber. Encontró todo para su mente en otra parte, pero para su corazón, para su alma, no encontró nada. Sintió tristemente el vacío de su corazón y la inquietud de su alma, sintió que le faltaba algo, que no tenía algo que antes sí tenía. Y se oyeron voces sobre el derecho arrebatado, sobre el paraíso perdido. Desde entonces, el eslavo busca sus derechos y su paraíso. Se esforzó y se satisfizo en otra parte. Y ahora busca sus derechos en otra parte. Busca el suelo, la tierra sólida que se le escapó debajo de los pies. Pero los busca donde no están, porque no los busca dentro de sí mismo. Ya no sabe mirarse hacia adentro y buscar sus derechos nacionales en sí mismo, ya no sabe encontrarse a sí mismo, no sabe cómo subordinarse a sí mismo y ya no entiende cómo autogobernarse. Este es el tipo histórico del *skitalets*.

Un hombre así es el Aleko de Pushkin en "Los gitanos". El fantástico romanticismo del joven Pushkin todavía lo envuelve. Pero, debajo de este ropaje extranjero, se encuentra la persona real del vagabundo infeliz en su tierra natal. Este es el tipo histórico de la *intelligentsia* eslava arrancada del pueblo. Aleko, por supuesto, aún no lo sabe, porque Pushkin aún no lo sabía clara y definitivamente, pero lo siente profundamente y en él también Pushkin es una rama arrancada que flota en el aire.

En la alta sociedad afrancesada no hay felicidad, ni verdad, ni justicia. Cuanto más se emborracha con aquella vida banal y vacía, peor se siente. Y le parece que la felicidad está en el extremo opuesto: con los gitanos, donde no hay civilización ni leyes. Pero Aleko tampoco encuentra la felicidad con los gitanos. Se mancha las manos con sangre y, expulsado del campamento gitano, vagabundea como un eslavo Ahasverus, el judío errante.

Otro representante de los vagabundos eslavos es Onieguin de Pushkin. Aquí

ya se completa la joya romántica y los vigorosos rasgos realistas muestran al *skitalets* Onieguin con claridad ante nuestros ojos. Está en sus años más bellos y ya da cuenta de un terrible tedio del alma. Como se observa en la trilogía juvenil de Tolstói, ese aburrimiento estaba de moda en la alta sociedad rusa. En el pueblo, en el corazón de su tierra natal, todo eso resulta ajeno. Es como si fuera huésped en su propia casa. Ama su lugar natal, pero ese amor es pálido y débil, porque lo que amó fueron todas las formas de la mentira y el engaño. Por pura angustia existencial y abandono, mata a su amigo Lenski en un duelo, por angustia de acuerdo al ideal mundial.

Eugenio Onieguin es el trabajo de la filosofía de vida de Pushkin. En él se refleja de la mejor manera la época de Pushkin y el propio Pushkin. Entre el *skitalets* Onieguin y el propio Pushkin no hay mucha distancia, en sentido físico y espiritual. Y Pushkin mismo es un *skitalets*. Fue el primero en crear el tipo del *skitalets* y fue el primero en sentirlo en sí mismo y escribir desde sí mismo.

Pero no solo en Pushkin, en todos los escritores rusos suena esta melancólica cuerda errante. Es comprensible, los primeros y principales escritores y poetas rusos fueron, hasta hace poco tiempo, miembros de la nobleza. Esta nobleza, sin embargo, ya hacía mucho que se había elevado por encima del pueblo. Al hacerlo, se separó de la tierra natal. Respiraba y vivía solo en el aire de la cultura extranjera. Pero no encontró la felicidad en la cultura extranjera. La perseguía eternamente un oscuro presentimiento, como la conciencia de que había descuidado sus emociones más profundas, de que había sofocado las tranquilas pero tan dulces voces del alma del pueblo, que había perdido, que había desperdiciado su hogar. Y aquí es donde comienza el deambular. El eslavo ilustrado fue tras la felicidad perdida: Aleko de Pushkin se fue con los gitanos; Onieguin, alrededor del mundo; el Pechorin de Lermontov, al Cáucaso; Oliénin de Tolstói, al mismo lugar; Nejlúdov, al Cáucaso y a Europa, etc. Léanse otros ejemplos en cada poeta eslavo famoso. Pero no solo los hijos del alma de los escritores, sino también los propios escritores buscaban la felicidad. Pero la felicidad no se encontraba por ningún lado. "El corazón está vacío, no hay felicidad", es el poderoso sentimiento de nuestro poeta, que tiene este aspecto en común con todos los grandes poetas eslavos. Este es un tipo de la *intelligentsia* eslava. Otro tipo es de una clase menos cultivada, de acuerdo a sus posibilidades intelectuales, y está

muy desarrollado especialmente en Rusia. Un poeta característico de este tipo es el novelista Goncharov, y la imagen cultural más fiel de estas personas está en su novela "Oblómov". Allí hay personas muy bien representadas, cuyos corazones están tan vacíos que ni siquiera sienten el deseo de llenarlos. Sigamos algunas de las líneas principales y destacadas de los rusos de Oblómov⁶.

Para ellos la norma de vida estaba preestablecida y la recibieron de los padres, pero los padres seguramente también la recibieron de sus abuelos y los abuelos de los bisabuelos con la orden de velar por su integridad e inviolabilidad como por el fuego de Vesta. Tal como se procedía en casa de los abuelos y los padres, así se hacía en lo del padre de Iliá Illich y así, probablemente, hasta el día de hoy en Oblómov.

¿Por qué deberían hundirse en reflexiones, qué debería inquietarlos, qué deberían saber y a qué objetivos se debería aspirar?

No se necesita nada: la vida fluye como un río tranquilo a su lado; solo necesitan sentarse a la orilla de ese río y observar los inevitables fenómenos que se manifiestan uno tras otro, sin detenerse frente a ninguno de ellos.

A veces tenían otras preocupaciones, pero los de Oblómov las miraban con estoica inmovilidad, las preocupaciones sobrevolaban sus cabezas un par de veces, luego pasaban volando, como pájaros que aletean hacia una pared lisa donde no encuentran lugar para anidar, en vano golpetean sus alas alrededor de la piedra dura y vuelan para otro lado...⁷.

Estas personas no son útiles para el futuro de eslavia y la humanidad en general, por lo cual son irrelevantes. Dostoievski ni siquiera los menciona, aunque este fino investigador de sangre fría es uno de los novelistas rusos más famosos. Dostoievski evidentemente se ocupó solo de la primera clase, porque solo esa tiene las condiciones para el trabajo y la supervivencia. Y a este tipo de intelligentsia eslava le dirigió las siguientes palabras significativas: "Tu derecho perdido no está en las cosas, tampoco fuera de vos ni del otro lado del mar: ¿dónde?, sobre todo en tu trabajo sobre vos mismo. Si te superás a vos mismo, te aquietás a vos mismo, llegarás a ser libre como nunca antes y comenzarás el gran trabajo, liberarás a otros y verás la felicidad, porque tu vida estará llena y conocerás a tu pueblo y su santo derecho".

6 Обломовьціна significa en ruso "indiferencia perezosa" (n. del a.).

7 Сонь Обломова en la edición de "Njiva" 1899, vol. III (n. del a.).

Dostoievski añade la siguiente frase: "¡Ésta es la idea eslava del futuro!"

La literatura rusa surgió del medio de la sociedad rusa. Las condiciones sociales la guiaron y respondía a la mayoría de sus necesidades. De ahí proviene esa profunda característica de la literatura rusa y esos conceptos de la crítica rusa que son en este sentido completamente desconocidos para Occidente, como, por ejemplo: tendencia, utilitarismo, comprensión del momento. La crítica rusa nunca aborda los productos literarios solo desde el punto de vista estético, aunque muchos de ellos también son verdaderas joyas en sentido estético. La crítica aparentemente habla sobre las obras de arte de los grandes escritores, pero en realidad se ocupa de la cosmovisión del escritor y sus respuestas a las preguntas sociales⁸. A partir de esto también explicamos por qué en Rusia no hay escuelas literarias. Cada gran escritor es en sí mismo una escuela, que señala la visión del mundo del autor. Las escuelas, por otro lado, se diferencian sobretodo en cuanto a la forma, el género y el estilo. Muchas escuelas occidentales no son otra cosa que jugar con la forma, en la que yace un gran secreto artístico que se añade a todo verdadero escritor con su individualidad.

Los escritores rusos difieren solo en sus ideas, en su posición respecto del progreso cultural, político y moral de la sociedad rusa.

Pushkin fue el primero en sentir su propio vacío espiritual, su inquietud espiritual. Vagabundeo y llegó a su nodriza Arina Rodiónovna. Escuchó sus cuentos y se sintió mejor. Encontró en ellos su corazón ruso y su alma rusa. Y desde ahí emergió como el iniciador de la nueva literatura rusa. Pero era demasiado poeta y demasiado poco filósofo. Su alma poética solo abrevó de los cuentos de populares, pero el calor del espíritu nacional no llegó a su vida. Había vivido una vida extranjera hasta entonces y la siguió viviendo. No reconoció el desacuerdo entre su poesía y su vida. Por eso vivió como extranjero y murió como extranjero: en un duelo. Murió a los 38 años y también su poesía tuvo que morir con su vida, porque no pudo obtener vida para sí misma. Esta es la culpa trágica de la poesía de Pushkin: una joven rusa fuerte, con ojos un poco románticos, hija de un padre afrancesado.

Después de Pushkin vino Gógol (1809-1852), hijo del buen espíritu de la ma-

8 Comp. Венчеровъ; Основныя черты новѣйшей русской литературы (n. del a.).

dre Ucrania. Vean, por favor, su imagen: ese rostro suave con lanudos bigotes sumisos, esas mejillas infantiles con ojos extraños. Los sorprenderá si les digo que este joven manso se atrevió a reír burlón sarcásticamente de toda Rusia... A ustedes les parece que detrás de esas facciones solo puede esconderse ingenuidad, que de su boca solo puede escucharse una idílica historia de amor. Y así escribió en su juventud (*Las veladas de Dikanka, Mirgorod, Taras Bulba, "La nariz", "El abrigo*). Pero más tarde escribió *El inspector*. Esta obra ya no se correspondía con la imagen del ucraniano idílico. En ese momento no lo perjudicó. En él hervía la juventud y la juventud soporta muchas cosas. Sus ojos claros miraban el mundo de Dios y en su petulancia fue capaz de reírse honestamente de la estupidez de la alta sociedad, sobre todo de la burocracia. Gógol era un talento. *El inspector* escribió su destino porque lo condujo a una atmósfera de la que el tierno Gógol no regresó sano. *El inspector* lo llevó por un camino directo hacia *Almas muertas*.

Gógol no nació para el mundo de *Almas muertas*, pero penetró profundamente en él. Las "almas muertas" no estaban a su alcance, pero las escribió. En ellas tocó el fondo de la miseria insonable, la injusticia, el error y el pecado que llenaban el abismo entre las instituciones de la cultura extranjera y el pueblo ruso.

Delineó una larga lista de escenas y grupos de sombras malsanas y oscuridad opaca, pintó una multitud de retratos en su estilo drástico con colores tan naturales y fuertes que te acompañarán por siempre si los imaginaste una vez. Pero toda esta confusión influyó en el propio escritor con una fuerza terrible. Hubiera querido reír, pero su risa se convirtió en llanto; hubiera querido lamentarse, pero solo denunció y se quejó; hubiera sanado, pero la enfermedad lo carcomió como el gusano al arce de Ucrania. Y así se derramó sobre el "poema" completo, que quiso ser una enfermedad nacional fría y satírica, caliente e incommensurable, una perspectiva oscura del mundo a la que se introduce el escritor solo de vez en cuando con sonrisas despectivas o lágrimas de sangre.

En *Almas muertas*, Gógol trató de tender un puente sobre el abismo entre la mentalidad extranjera y el alma rusa. En medio de este puente quiso que hubiera un rincón tranquilo para el vagabundo ruso. Entonces, quiso llamar aquí a la nación rusa universal para que se riera en ese puente, no con maldad y desdén, sino celestialmente. Pero el intento no tuvo éxito. Su propia obra lo enterró. Se

le reventó el corazón. Murió en demencia religiosa. En 1852 encontraron al pecador arrepentido, muerto frente a las santas imágenes ante las cuales había estado arrodillado durante días enteros en oración silenciosa...

Probablemente hubiera sido imposible encontrar la paz para el vagabundo ruso. Pero Gógol pagó el precio por intentar esa forma de vida.

Al final de su vida, Gógol se desesperó por construir un puente entre la cultura extranjera y el espíritu nacional ruso. Por eso, en la segunda parte de *Almas muertas*, abandonó sus planes anteriores y pasó del puente inacabado a la orilla rusa. Proclamó un regreso a la vida cristiana, exhortando a los campesinos a la obediencia de los señores y a los señores a la justicia y la misericordia. Ya no le importaba la orilla opuesta, aunque allá estaban todos los señores y aterrorizadores extranjerizados de esta alma rusa en la que ahora se había sumergido. Se le quitaron las ganas con las que previamente había agitado el látigo a la decadencia moral de la otra orilla. No tenía más ojos para ella. Aquí, en el mundo del alma nacional rusa, estaba tan a gusto que era evidente que en pocas palabras aprobaba todo lo que había fustigado antes. Por supuesto, ya no quería tener nada que ver con la orilla opuesta, donde se le había apagado la luz del entendimiento. De estos últimos años de la vida de Gógol se escucha un deseo por la naturaleza original, pero esto ya fue el comienzo de la locura en él...

En la orilla rusa, en el mundo del alma rusa, permaneció Dostoievski (1821-1888). Todas sus novelas son un estudio enorme y hermoso del alma rusa. Dostoievski es el heredero del ya enfermo Gógol y el propio Dostoievski estaba enfermo, epiléptico. Ese horrible momento en el que el joven Dostoievski se paró frente al cadalso, esperando a cada momento el golpe fatal, dejó huellas profundas en él. Se profundizaron aún más por la vida forzada del exilio en Siberia, adonde fue condenado después de habersele commutado la pena de muerte.

Esos fueron grandes momentos de su vida y en tales momentos Dostoievski tenía más oportunidad de observar a la gente. Vio a sus camaradas, frecuentemente los elementos más bajos de la sociedad humana, en esos momentos cuando de la cruda materia surgía el espíritu. A partir de ahí escribió sus novelas. Por eso se respira en sus novelas la sensación de grandes momentos.

En toda su narración Dostoievski es un auténtico ruso. Su arte nació del ensimismamiento ruso y una exploración constante de la esencia de cada cosa.

Esta planta es difícil de trasplantar a un suelo extranjero. Los franceses y los alemanes intentaron copiarlo. Pero los resultados han sido extremadamente negativos. En particular los copistas alemanes de Dostoievski, llegaron a las más terribles tonterías y locuras. Por supuesto, nada de eso se preservó, porque no había nada orgánico, nada reflexionado. Leí que años atrás Strindberg caminaba por Berlín con el "Raskólnikov" de Dostoievski en sus manos. Preguntaba a todos los escritores jóvenes: "¿Ya leyeron el Raskólnikov?", y lo sacaba del bolsillo, diciendo que el escritor moderno debería llevarlo siempre consigo. Por la noche, debería ponérselo debajo de la almohada. Se levantaron uno tras otro los epígonos alemanes y escandinavos de Dostoievski. Pero luego desaparecieron casi tan inesperadamente como habían aparecido.

Dostoievski es un ruso genuino y se hizo famoso en todo el mundo precisamente por haber sacado a la luz a la literatura universal aquello nuevo, desconocido del alma nacional rusa. Dostoievski descubrió al público lector un nuevo aspecto del mundo del espíritu y, como tal, merece un lugar excelente en la literatura universal.

Si nos preguntamos por qué solo Dostoievski no sintió aquel deseo general de los grandes escritores rusos, el deseo de unir de la mejor manera la literatura extranjera y la *intelligentsia* rusa extranjerizante con el pueblo llano, solo podemos responder de la siguiente manera: Dostoievski estaba enfermo. Pero el mundo no tenía cura para su enfermedad. En realidad, Dostoievski solo hallaba la cura en el pueblo. Pero el pueblo busca la cura en la oración. Y Dostoievski fue al pueblo y oró con él. El artista de fama mundial oró por su nación y la nación oró por él y Dostoievski se sintió aliviado.

Tolstói pertenece a la orilla occidental no solo por su educación, sino también por su naturaleza. En su sangre vive algo apasionado, caliente y convulsivo. Estos son dos fuertes oponentes de su gran alma rusa: el alma que busca a Dios y encuentra su satisfacción solo en él. La influencia de la educación y la vida holgada en Tolstói fue poderosa: eso es lo que nos muestra su vida, pero aún fue más fuerte el trabajo con su alma rusa, logró sacarle esa costra podrida y blanquecina de la vida que la cubría y elevarse a los ideales eternos, esto es lo que nos muestran los escritos de Tolstói. Dramáticas e impactantes son las luchas en las que se enfrentaron ambos Tolstoi: el aristócrata joven deseoso de la

vida, imbuido de una vida fácil y extranjera, y un Tolstói tal como debería ser de acuerdo a las exigencias de su propia alma. El vagabundeo espiritual eslavo alcanzó su punto culminante en Tolstói. Tolstói atravesó todas las instancias entre la cultura extranjera y la simple condición del campesino ruso. Totalmente entregado a la vida extranjera al principio, poco a poco sintió su conexión con la gente común. La insatisfacción y la inquietud espiritual lo impulsaron al pueblo. El escepticismo de la hipercultura que todavía no quería renunciar a ninguno de sus privilegios, a pesar de que debería haberlo hecho si quería encontrar la paz. Aquella mente iluminada, que en su vida anterior había vacilado entre el estoicismo y el epicureísmo, olvidó que aún no había encontrado la paz para su señor entre el pueblo simple. Se sintió muy por encima de la gente común y sintió la necesidad y la vocación de convertirse en el maestro de ese pueblo, en el cual al principio quiso encontrar paz para su alma.

Toda la vida de Tolstói está llena de tales luchas, tales comparaciones y asociaciones de la cultura extranjera con el alma rusa. Y al "gran escritor de la tierra rusa" le debió costar muchas luchas y reconocimientos, reconocimientos tan profundos y significativos como es el propósito profundo y significativo de la vida, antes de rechazar la cultura, antes de renunciar a la fama del escritor de *La guerra y paz*, *Ana Karénina*, etc., y descendió para siempre al regazo de la naturaleza. No, no puede ser solo un anhelo por la naturaleza à la Rousseau, debe ser el reconocimiento instintivo de que en el fondo del alma rusa simple yace el tesoro de la cultura individual que solo espera que el hombre elegido la desentierre.

En Tolstói se exhibe con mayor claridad el vagabundeo espiritual de la *intelligentsia*, que estaba demasiado separada del pueblo por la cultura extranjera. Toda nación es un organismo en sí mismo. Hay tantos organismos como naciones diferentes. Y todo organismo sano es una cadena ininterrumpida de eslabones que están en constante contacto entre sí. Tan pronto como se rompe esta cadena, el organismo se enferma. Hasta hace poco, en las naciones eslavas, no había eslabones vinculantes entre la *intelligentsia* y el pueblo. Entre la intelectualidad educada con espíritu extranjero y los pueblos se abrían incluso grandes abismos. De ahí esta enfermedad en los escritores eslavos, eslabones profundamente sensibles del organismo con una grieta en el corazón.

Bibliografía

- DOSTOIEVSKI, F. (1978) "Discurso sobre Pushkin". En *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Editorial Océano, pp. 153-169.
- HEGEL, G.W.F. (2008). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: FCE.
- HERZEN, A. (s.f.) *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*. Biblioteca Virtual Antorcha. URL: http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/politica/ideas_rusia/in-dice.html
- PRIJATELJ, I. (1900) "Tip slovanskega skitalca v ruski poeziji". En *Slovenka*, pp. 228-232.
- RUPEL, DIMITRIJ (1976) *Svobodne besede. Od Prešerna do Cankarja*. Koper: Založba Lipa.

El folklore del Cáucaso en Vadim de M. I. Lérmontov

Jerónimo Pereyra

Introducción

El Cáucaso ha sido históricamente una fuente de inspiración para la literatura rusa, y para el desarrollo del pensamiento ruso en general. De Pushkin a Tolstoi, muchos fueron los autores que dedicaron poemas, relatos y obras enteras a desentrañar el misterio de esta región.

Entre ellos, el más prominente es sin dudas Mijaíl Iúrevich Lérmontov. Apodado “el poeta del Cáucaso”, Lérmontov tuvo una estrecha relación con esta zona, donde pasó parte de su niñez y adonde fue enviado nuevamente como soldado en su adulterz, que se percibe claramente en su poesía.

Muchos estudios se han dedicado a la influencia del Cáucaso en la lírica de Lérmontov, e incluso en su obra narrativa más importante, *Un héroe de nuestro tiempo*. Sin embargo, hasta la fecha, no se ha realizado un estudio de los rasgos del Cáucaso en su novela inconclusa *Vadim*.

Esto no puede menos que llamar la atención. Por un lado, porque esta novela, primer intento de Lérmontov de escribir una obra narrativa, se sitúa justamente en el Cáucaso septentrional, en los tumultuosos años de la revuelta de Pugachov. Por otro lado, por la cantidad de elementos folklóricos de la región que aparecen a lo largo de la novela: refranes populares, canciones, seres mitológicos pertenecientes a leyendas de la zona.

El hecho de que hasta este momento no se le haya dado importancia al folklore del Cáucaso en *Vadim* solamente se explica por el hecho de que esta novela inconclusa todavía es considerada subsidiaria, periférica en la obra del autor, y por ese motivo no ha recibido la atención de la crítica.

Este trabajo tendrá por objetivo analizar los rasgos folklóricos que pueden

apreciarse en *Vadim* y dar una interpretación sobre su función en la construcción de la obra. Esto, por un lado, contribuirá a tener una comprensión más profunda del alcance de la influencia que tuvo el folklore del Cáucaso en la obra de Lérmontov. Por otro lado, será un aporte a la valorización de *Vadim* como obra independiente y como clave de interpretación para toda la obra del poeta ruso.

Contexto histórico

En *Vadim*, Lérmontov realiza un proyecto de novela histórica a imagen y semejanza de las creadas por su admirado Walter Scott. La acción transcurre durante la rebelión de Pugachov, en el marco del gobierno de Catalina II (1762-1796). Yemelián Pugachov fue un cosaco del Don que se rebeló contra el zarato de Catalina II e intentó hacerse pasar por el difunto zar Pedro III. Esta rebelión, surgida en la zona del Volga en 1773, se expandió hacia el sur, llegando hasta el Cáucaso septentrional, y hacia al norte, acercándose a la zona de Moscú. A ella se sumaban, además de los cosacos, los campesinos rusos, tártaros y turcomanos, desplazados dentro de la sociedad rusa de la época, así como los siervos y esclavos rurales. La intentona de Pugachov acabó en las puertas de Tsaritsyn (actual Volgogrado) en 1775, y su líder fue trasladado a Moscú, donde Catalina ordenó su decapitación pública.

Marco teórico

Según plantea Susan Layton en su libro *Russian Literature and Empire Conquest of the Caucasus*, Lérmontov entró en contacto con el estudio del pensamiento oriental entre 1830 y 1832, cuando cursó con el profesor Boldyrev, afamado arabista de la época (2005: 133). Se especula que es en estos años cuando Lérmontov se aboca a la escritura de su novela *Vadim*. A aquel primer acercamiento filosófico, Lérmontov suma su conocimiento previo de la zona del Volga, ya que había pasado los primeros años de su vida al cuidado de su abuela, en el Óblast de Penza, a orillas del río Surá. Es justamente en esa zona donde transcurre la acción principal de *Vadim*.

Lérmontov utilizó su conocimiento sobre los pueblos de la zona para representar exóticamente a los rebeldes en su novela. La palabra “pueblo” [народ / narod/] aparece una y otra vez en la obra, asociada a la idea de multitud, muchedumbre. La identidad de dicho pueblo se ve reflejada en sus costumbres, en su

manera de comunicarse, y en sus creencias. A continuación, analizaremos cada uno de estos aspectos por separado, y su aparición y funcionamiento dentro de la novela.

Canciones populares

Para acercarnos apropiadamente a *Vadim*, debemos comprender que esta obra de juventud nunca fue publicada en vida por el poeta. En esta novela inconclusa, Lermontov estaba dando sus primeros pasos en la escritura de prosa. Muchos pasajes de la obra conservan un ritmo propio de la lírica lermontoviana, mientras que el recurso de los claroscuros y las imágenes sensoriales característicos de su poesía romántica también se trasladan a su prosa.

Pero además de esos pasajes intencionadamente poéticos, hay dos momentos de la obra en los que Lermontov introduce canciones. En este trabajo nos interesa en particular la canción que aparece en el capítulo XIV. Esta canción, hasta donde sabemos, es de autoría de Lermontov (Семенов, 1941: 6), pero en la obra es cantada por un joven cosaco. En ella podemos ver con claridad la mirada exotista de Lermontov sobre las costumbres del pueblo cosaco:

Mi madre verdadera	Otra familia, otro padre;
Es una hembra malvada;	Mi mamá - la ancha estepa.
Mi padre verdadero	Mi papá - el lejano cielo.
Es el sino traicionero.	Mis hermanos en los bosques
Mis hermanos, aunque humanos,	Son los pinos y los robles;
No quieren a este pecho	Acaso hoy cabalgaré.
Acercarse	Si hasta tarde vagaré,
Se avergüenzan de mí,	Solo la estepa lo sabe.
Del huérfano miserable,	El cielo la luna ilumina;
De abrazarme.	Cuando hace calor
Pero dios me ha dado	Mis hermanos me cobijan,
Una esposa envidiable,	Me saludan desde lejos
Libertushka - Libertad,	Sacudiendo su follaje,
Dulce potestad,	¡La libertad me ha dado un nido,
Incomparable.	como el mundo, interminable!
Inalterable;	(Лермонтов, 1873).
Con ella hallé otra madre,	

1 A partir de aquí, todas las citas de textos cuyo original no es en castellano, son traducciones personales.

El tema principal del poema es la libertad, *vólnost*. Esta palabra en particular, a diferencia de su sinónimo *svoboda*, tiene una carga semántica relacionada con el deseo. *Vólnost*, además, se utiliza más para referirse a los animales, y a su libertad salvaje y descontrolada, mientras que *svoboda* se reserva para los seres humanos, y también para sus actividades intelectuales (por ejemplo, libertad de pensamiento: *svoboda mysli*).

En su estudio acerca del Cáucaso en la literatura rusa, en el marco de su análisis de *El prisionero del Cáucaso*, de Pushkin, Layton da una explicación a cierta obsesión de la intelligentsia rusa con la libertad idealizada de los pueblos del Cáucaso:

La existencia de miembros de tribus por fuera de la estructura opresiva del Estado apelaba a las aspiraciones políticas de los lectores contemporáneos más intelectuales. En esta era del decembrismo, eran muchos los miembros de la élite que tenían grandes esperanzas de que Rusia se liberalizara. Eran pocos, relativamente, los que estaban preparados para asumir el riesgo de conspirar contra el Estado, pero eran muchos los que simpatizaban pasivamente con el objetivo común de los Decembristas: desplazar a la autocracia zarista de una manera más o menos radical. Estos lectores eran especialmente receptivos a toda la literatura que hablara del ejercicio de la libertad personal y de libertades políticas desconocidas bajo el zarsmo despótico (2005: 96).

Lérmontov, que sigue en esto los pasos de Pushkin, dota a los pueblos del sur del Volga y del norte del Cáucaso de una libertad imaginada, idealizada. En la canción del cosaco, la estepa es la metáfora visual que pone en imagen ese ideal de libertad desenfrenada.

En el poema, además, la personificación de los elementos de la naturaleza (la estepa, los árboles, el cielo) produce como contrapartida una “naturalización” del yo lírico, que se convierte en uno con su entorno. Este retorno del ser humano a la vida natural, una especie de buen salvaje rousseauiano a la rusa, se encontraba también en el imaginario de la *intelligentsia*. Lérmontov estaba familiarizado con la teoría de Rousseau sobre la bondad inherente del ser humano, y veía en los pueblos del Cáucaso comunidades menos corrompidas que la sociedad moscovita y petersburguesa.

Refranes y sabiduría popular

En línea con esta idea de la corrupción profundizada por la civilización, Lérmontov se nutre, en *Vadim*, de conocimientos provenientes de la “sabiduría popular”, como él mismo la llama. En el capítulo IX aparece, por ejemplo, el tema del novio muerto:

En aquel tiempo el correo era muy malo, o mejor dicho no existía en absoluto; los padres mandaban caminantes a por sus hijos enviados al servicio imperial... pero a menudo aquellos se aprovechaban de la libertad y no volvían más; ese fue el caso una vez de una madre que había conseguido novia para su hijo, muerto en la guerra hacía tiempo. Largamente esperó la bella a su prometido; al final se casó con otro; en la primera noche de bodas apareció el espectro del primer marido y se acostó con los recién casados en el lecho; “Es mía”, dijo y sus palabras eran el viento que pasa por una hueca calavera; apretó a la novia contra su pecho, donde en el lugar del corazón tenía una herida sangrienta; llamaron a un papa con una cruz y agua bendita; y echaron al demorado huésped; y mientras se iba, lloraba, pero en lugar de lágrimas caía arena de sus ojos abiertos. Exactamente cuarenta días después la novia murió de tuberculosis, y a su marido no lo encontraron nunca más.

Esa es la sabiduría popular; volvamos a nuestro relato. (...) (Лермонтов, 1873).

En este fragmento, podemos ver claramente cómo Lérmontov va intercalando los elementos populares en medio de su narración, un recurso que se repite a lo largo de la novela, a veces con más pertinencia, y a veces con menos, como en este caso. Lo que sí es importante notar en este fragmento es que todos los hechos están puestos al mismo nivel: el conocimiento empírico del mundo, que además es banal y exhibe falencias (el pésimo funcionamiento del correo, los siervos que se escapan en la primera oportunidad) está equiparado con el conocimiento del mundo adquirido por medio de leyendas e historias maravillosas, colocados uno detrás de otro sin solución de continuidad. Ambos hechos son presentados como sucesos del mundo real, tan válidos el uno como el otro. Con esto comprendemos la importancia que tiene para el autor ese saber popular.

Otro de los vehículos a los que recurre Lérmontov para ceder la voz a ese saber popular son los refranes. En este trabajo, tomamos la definición de “refrán psicosociológico” desarrollada por Louis Combet en sus conferencias tituladas

“Los refranes: origen, función y futuro”. Combet dice que los refranes psicosociológicos son “enunciados que conciernen esencialmente a la vida afectiva y moral de los individuos en su relación con los demás miembros de la sociedad, próximos o lejanos” (1996: 11). En cuanto a su función como voz de la sabiduría popular, Combet sigue a Jean Baudrillard. Mientras que algunos pensadores, como Hegel, hablan de la inutilidad de los refranes por las contradicciones internas que presentan (siempre se puede contraponer un refrán a otro refrán), Baudrillard considera que esta misma contradicción del refranero popular lo convierte en una táctica de los débiles contra los poderosos, que “anula de rebote la Ley” (Combet, 1996: 21). El refranero popular, según Combet, en tanto herramienta humorística, “anula toda pretensión a lo serio”. De este modo, los refranes son la respuesta de lo que Baudrillard llama “las masas silenciosas” a la tiranía de la Ley que intenta imponérseles.

En *Vadim*, Lérmontov coloca los refranes en boca de ese pueblo que él identifica con una masa:

...ah, infieles, busurmanes... por qué no hablan, acaso no soy yo el secretario,

Matvei Sokolov; acaso es la primera vez que me ven... por qué joden a la gente honesta. Ah, son canallas, ¿acaso se olvidaron de cómo los azotaba... o todavía quieren más?

Los astutos mujiks tosían; finalmente uno de ellos, meneando la cabeza, habló:

—Sí que nos azotaste, hermano, nos azotaste... nunca vimos nada mejor de tu parte... ¡pero ya no nos asustarás con eso, querido! Todo tiene su tiempo, las orejas no crecen por encima de la frente... ¡y ahora, ahora no quieres acaso probar tú tu propia medicina!

—¡Y qué entonces! ¿Lo reconoces como tu señor? —preguntó Orlenko...

—Señor, lo que se dice señor, no es —dijo un mujik—, pero *la manzana no cae lejos del árbol; donde va el Papa, va el perro del Papa...*² (Лермонтов, 1873).

En esta escena, el *mujik* anónimo que habla en nombre de la turba recurre a múltiples refranes populares. No es casualidad que estas formas de expresión se acumulen una detrás de otra, justo en el momento en el que el pueblo, por primera vez, tiene la palabra. Un siglo y medio antes de Baudrillard, Lérmontov re-

2 Los destacados son nuestros.

conoce que la voz de esas “masas silenciosas”, cuando tienen la oportunidad de responderle a sus opresores, es la voz de la sabiduría popular, de eso que Combet llama “filosofía vulgar”.

Al mismo tiempo, debemos notar que el que está en juicio en esta escena es un siervo como los otros. La diferencia es que su tarea era la de impartir el terror del señor y castigar las insubordinaciones. Pero, además, en esa diferencia de rango, reside una diferencia étnica: este siervo llama a los *mujiks* “busurmanes”, una forma regional despectiva de referirse a los musulmanes, reconociéndolos de este modo como provenientes de la zona del Cáucaso, no-rusos. Por medio de este recurso, Lérmontov resalta la procedencia popular de la turba, aunándolos bajo la identidad caucásica y reforzando esta identificación por medio del uso de los mencionados refranes.

Seres mitológicos y costumbres rituales

Por último, dedicaremos un breve fragmento de este trabajo a la cuestión religiosa.

En torno a esta cuestión tenemos, por un lado, la mención repetida de diferentes seres mitológicos de los antiguos eslavos: los *leshi* (espíritus pendencieros que habitan en el bosque y dominan sobre la naturaleza) son mencionados una y otra vez a lo largo de la novela. Esto está en concordancia con lo mencionado anteriormente acerca de la relación entre la naturaleza y los pueblos “salvajes” como se los figura Lérmontov.

Otra figuración de Lérmontov, ya menos anclada a la realidad, es la de la celebración de Lada. En el capítulo XVII, en un momento germinal de la rebelión en el que los *mujiks* salen a celebrar en los caminos, encontramos este pasaje:

Estos fuegos, estas canciones, todo inspiraba entonces una especie de violenta algarabía, tomaba la forma de una festividad pagana, y hasta en las canciones la frecuente repetición de los nombres de Didi y Lado podría haber llevado a este error a un inexperto forastero (Лермонтов, 1873).

Lado/Lada es una presunta deidad eslava cuya veneración no ha sido aún demostrada. Su figura, en realidad, fue rescatada por los poetas románticos de la época de Lérmontov. Es mencionada en algunas canciones rituales que, según la hipótesis general, se cantarían durante las fiestas de primavera. No es este

el lugar para realizar un análisis pormenorizado de estos rituales en un tono antropológico. Lo que nos interesa aquí es remarcar cómo una vez más Lermontov echa mano a los recursos que tiene a disposición para identificar a este pueblo con una especie de identidad primitiva, preimperial, cuyas celebraciones y creencias subyacen, y persisten pese a la Ley del Imperio, a la espera de una próxima rebelión.

Por último, en cuanto a las costumbres rituales, no son tan interesantes las fiestas de Lada como el ritual mortuorio de los *kurganes*. Esta palabra, proveniente del turco, donde significa “fortificación”, llegó como un préstamo al ruso, donde adquirió el significado de “túmulo”. Los *kurganes* son elevaciones del terreno diseñadas por los tártaros para proteger las tumbas de sus caudillos. Aunque a simple vista parecían montículos de tierra, por dentro eran huecas, permitiendo el ingreso de personas en su interior.

En esta obra, enmarcada en el relato de la revuelta, se cuenta una historia de amor: el romance entre Olga, una joven huérfana devinida en sierva rural, y Yuri, el hijo de su señor. En el momento de la verdad, cuando Olga debe entregar a Yuri y sumarse a la rebelión, decide no hacerlo, y opta por huir con su amor, sabiendo que ambos serán aniquilados si los encuentran. Mientras escapan, hallan un *kurgán*. Yuri, un señorito desprevenido, no comprende la oportunidad. Pero Olga, una muchacha del pueblo, sí:

—¿Qué significa esto? —exclamó Yuri, notando las oscurecidas salidas de las cuevas.

—Espera, espera, Yuri... eso es... bendita providencia, estamos salvados...

—¿Pero qué dices? ¡No te entiendo!

—He oído muchos relatos sobre estas cuevas, Yuri. Bajo estos kurganes se ocultan enormes pasajes subterráneos, donde solo los cazadores más audaces... ¡Pero no tenemos nada que temer! Este lugar es más seguro que la torre más alta.

En este caso, queda en evidencia que los rasgos folklóricos que Lermontov incorpora a su novela no tienen solamente un valor decorativo, sino que están ligados de manera inseparable al argumento de la obra. Esta integración de los elementos sería imposible si el poeta no hubiera conocido y manejado todas estas referencias de primera mano. La integración de estos elementos en la obra no es más que un simple pero fiel reflejo de la misma integración en la psique de su autor.

Conclusión

En esta breve presentación, hemos podido apreciar cómo Lérmontov, siguiendo el concepto rousseauiano de buen salvaje, introduce en *Vadim* los distintos rasgos folklóricos del Cáucaso con el objetivo de marcar la diferencia entre los pueblos menos corrompidos y la sociedad rusa imperial. Esta diferencia es, por supuesto, una idealización realizada desde el centro hacia la periferia, pero lo que la dota de una aparente validez es el conocimiento tan preciso que Lérmontov manejaba de las costumbres de la región.

Además, pudimos apreciar el modo en que los motivos folklóricos se encuentran imbricados dentro de la trama al punto de que su separación resulta impracticable.

En este trabajo, hemos hecho una selección muy precisa de los ejemplos, y muchos otros quedaron fuera por cuestiones de espacio. Sin embargo, los rasgos folklóricos en esta obra abundan. En un trabajo posterior, se podría profundizar en un análisis de estos mismos elementos aquí planteados, así como de otros ejemplos que quedaron fuera del presente trabajo. Consideramos que este es un ejercicio necesario para tener cabal conocimiento del alcance de los motivos caucasicos en la obra de Lérmontov, y en particular en esta, su primera obra en prosa.

Bibliografía

- COMBET, LOUIS (1996) "Los refranes: origen, función y futuro". Versión original recuperada de https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/005/002_combet.pdf
- LAYTON, SUSAN (2005) *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- СЕМЕНОВ, ЛЕОНИД ПЕТРОВИЧ (1941). *Лермонтов и фольклор Кавказа*. Пятигорск: Орджоникидзевское краевое издательство. [Semiónov, Leonid Petróvich (1941) Lérmontov y el folclor del Cáucaso]
- ЛЕРМОНТОВ, МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ (1873) *Вадим*. Versión original recuperada de: <https://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-007-.htm> [Lérmontov, Mijaíl Iúrevich (1873) *Vadim*]

La identidad rusa en explosión: Petersburgo, 1905

Violeta Azriel Alonso

El año 1905 significó un nuevo punto de partida para la historia de Rusia en el paso del siglo XIX al revolucionario siglo XX. La masacre por parte del ejército imperial sobre una movilización pacífica, encabezada por un cura (que resultó ser un doble agente) y acompañada por campesinos, obreros y jóvenes estudiantes, significó un punto de no retorno para el Imperio Russo y su autocracia. Fue también el año de otro hecho de importancia, la admisión de la derrota rusa y la tregua en la guerra ruso-japonesa.

La acción de la novela de Andréi Bieli, *Petersburgo*, se sitúa justo en este año bisagra, sin el cual sería imposible imaginar lo que luego sucedería en febrero y octubre de 1917. La novela, escrita entre 1911 y 1913, tiene como hilo argumental el encargo de un innombrado “partido” al hijo de un alto funcionario zarista de asesinar a su padre mediante un atentado con una bomba.

Algunos críticos han centrado sus análisis en torno a los temas esotéricos que marcaron la vida y búsqueda espiritual de Bieli, señalando la revolución fallida de 1905 y la guerra ruso-japonesa como “telones de fondo” (*background*) para el desarrollo de una trama simbolista en la cual el lugar protagónico lo ocupa el mundo interior de los personajes y su relación con una esfera “trascendental”.

En este trabajo, adoptaremos otro enfoque y tomaremos como eje las crisis identitarias que atraviesan la mayoría de los personajes, las cuales consideramos que se vinculan de manera muy cercana al plano histórico que atraviesa la ciudad de San Petersburgo en el año 1905, tanto en lo que hace a la historia política y social como a la historia cultural. Ha tenido una destacada influencia en el presente trabajo el capítulo dedicado a San Petersburgo del libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de Marshall Berman, por su reflexión acerca de la modalidad particular de modernidad rusa que expresa la novela.

También nos interesa dialogar en la presente elaboración con artículos críticos que se dedican a facetas interpretativas más afines a nuestros objetivos. “No unified Ableukhov: Orientalism and Imperialism in Andrei Bely’s *Petersburg*”, de T. Shaw, examina la novela desde el marco de la teoría poscolonial desarrollada por Edward Said, focalizando sobre la representación de los pueblos orientales no rusos en la imaginación de los personajes. *Andrey Bely: a critical study of the novels*, de J.D. Elsworth, contiene un análisis exhaustivo que nos sirve como andamiaje para la comprensión de variados aspectos de la novela.

En nuestro análisis, la dimensión histórica y concreta pasará a primer plano al condensar su evolución y contradicciones en la identidad de los personajes. Apolón Apolónovich y Nikolái Apolónovich, en primer lugar, y también Dudkin y Lippachenko, exhiben personalidades ambivalentes, máscaras y contradicciones. Los atraviesan la cuestión nacional del Imperio Ruso, la idiosincrasia particular de la ciudad en la que viven, la pertenencia de clase, las relaciones familiares. Son identidades que, así como la lata de sardinas, están en proceso de explotar (y explotan).

Identidad nacional e imperialismo

El problema de la identidad nacional es uno de los temas que atraviesa *Petersburgo* y a cada personaje.

Considerando en primer lugar el caso de Apolón Apolónovich Ableújov, nos encontramos con un aristócrata y alto funcionario de la burocracia del Estado zarista. En 1905, el Imperio Russo era gobernado por una monarquía absolutista que regía sobre extensos territorios, incluyendo los actuales Estados independientes de Polonia y Ucrania, entre otros. Nuestro personaje, que preside un “Organismo” de tareas no especificadas, vive en Petersburgo pero envía directivas hacia todos los puntos de este Imperio.

Apolón Apolónovich, Senador, es un auténtico hombre de Estado y Bieli lo expresa no solo indicando su cargo y posición social, sino a través de los tropos con que lo describe. Una de las formas en que se manifiesta este aspecto de la identidad del Senador es a través de las reiteradas comparaciones, metáforas e imágenes sensoriales que lo vinculan con la piedra: “Su pálido rostro recordaba (...) a un pisapapeles gris”, “pétreos ojos senatoriales”, “corazón de piedra” (Biely,

2011: 13, 19). Su vestimenta y objetos domésticos están caracterizados de manera recurrente por el color gris y se destaca la frialdad y gusto por el orden y la geometría del personaje.

La piedra se vincula con lo estatal en dos sentidos. Por un lado, en el ámbito legal se denomina “normas o cláusulas pétreas” a aquellas normativas que son inmodificables ya que están ligadas a las bases fundamentales de identidad y funcionamiento del Estado.

Por su dureza y resistencia, la piedra es un buen símbolo para aquello que permanece estable en el tiempo.

A su vez, en el caso particular de Rusia, San Petersburgo está identificada de manera directa con la piedra, ya que fue la primera ciudad construida mayormente con este material; a diferencia de las preexistentes ciudades rusas, construidas con madera. Inclusive, Pedro el Grande dictó una resolución prohibiendo que se construyera con piedra en cualquier otra parte del Imperio. San Petersburgo fue fundada por el poder estatal para ser sede de ese poder, para convertirse en la nueva capital del Imperio, y fue construida con materiales duraderos por su emplazamiento sobre un pantano, en el delta de caudalosos ríos.

Por ambas razones creemos correcto interpretar que la insistencia en la vinculación de Ableújov padre con la piedra tiene la intención de reforzar su identidad como burócrata y, en particular, como burócrata petersburgués. De hecho, se puede trazar una línea de continuidad entre Apolón Apolónovich y Pedro el Grande: el gusto por las líneas rectas, por la simetría, el amor por Petersburgo y el rechazo del resto de la nación.

Como funcionario de un Estado Imperial, Apolón expresa su desprecio por las nacionalidades oprimidas dentro del Imperio Ruso y también por las naciones del Oriente. Este desprecio es compartido por otros personajes, como su hijo Nikolái y el revolucionario Dudkin. Uno de los depositarios de este odio racial es Lippachenko, un personaje abyecto, perverso y falso, a quien se caracteriza como: “¡Menudo tártaro de mierda!” (Biely, 2011: 57), “astuto ucraniano-pequeñorruso Lippanchenko” (Biely, 2011: 100) y se afirma que “parecía (...) una mezcla de semita y mongol” (Biely, 2011: 101). Solo Sofía Lijútina, a quien se presenta como una mujer estúpida y superficial, tiene simpatía por lo oriental y tiene su casa decorada con objetos de la cultura japonesa, más allá de no entender ni los

nombres de los artistas.

El problema racial también es expresado en el personaje de Dudkin, que sufre alucinaciones y sueños en los cuales se le manifiesta un amarillo rostro mongol por el cual se siente amenazado y perseguido.

Al mismo tiempo, el propio Apolón Apolónovich y su hijo tienen entre sus antepasados raíces orientales: “Esos antepasados (así parece) pertenecían a la horda de los kirguizes kayaks, de donde intrépidamente, durante el reinado de la emperatriz Anna Ioánnovna, el jan Ab-Lái, tatarabuelo del senador, pasó al servicio ruso” (Biely, 2011: 9). La crítica de Shaw postula que la novela da a entender que este linaje oriental es lo que determina las peores tendencias de los Abelújov: el autoritarismo cruel del padre y la tensión parricida del hijo. En un episodio de alucinación, o iluminación mística, Nikolái se descubre a sí mismo como la reencarnación de un turanio que quiere destruir el imperio ruso: “destruiré sin remedio” (Biely, 2011: 407) es su sentencia.

La decadencia moral de Nikolái Apolónovich comienza luego de que su madre abandona el hogar familiar. En ese momento adquiere gustos decorativos y vestimenta orientales: “aquel joven brillante se transformó en un personaje oriental” (Biely, 2011: 64). La ruptura de los lazos familiares y manifestación de gustos culturales orientales aparecen como factores determinantes de decadencia moral y crisis, lo que culminará en la explosión de la bomba.

Shaw señala que Petersburgo es una de las obras donde se demuestra que “although Symbolism seems to aim for broader goals, in practice, it took on a nationalistic character” (Shaw, 2025: 27), demostrando que toda la novela está impregnada por “a racist paranoia about the Other” (Shaw, 2025: 29). Desde la perspectiva de los estudios poscoloniales, la crítica rastrea la matriz imperialista que impregna a la obra y su autor. Incluso cuando los protagonistas manifiestan una cierta ambigüedad racial, la valoración que se hace de la etnicidad ucraniana, turca, japonesa o china siempre es negativa.

La mezcla de linajes e influencias culturales es reconocida como constitutiva de la nacionalidad rusa y de los personajes de *Petersburgo*, pero es algo que se desearía erradicar. Así sucede en el caso de Lippachenko, que termina ajusticiado por Dudkin luego de que este recibiera la visita del Jinete de Bronce (reencarnación de Pedro el Grande). No es coincidencia que la novela se sitúe en

San Petersburgo, ciudad concebida por su creador como “una ventana abierta a Europa”, construida de acuerdo a cánones urbanísticos, arquitectónicos y artísticos europeos, en un deseo manifiesto de acercar a Rusia a Europa y alejarla de la identidad oriental.

Elsworth también concuerda al interpretar que lo oriental es la fuente de todos los males en la novela: “all the apparent alternatives on which the novel is based are reductible to identity. East and West, revolution and reaction, father and son -these are not opposites, but warring embodiments of a single principle: Mongolism” (Elsworth, 2009: 100).

La tensión Este-Oeste es una tendencia recurrente en la literatura rusa y esta novela no es la excepción. A su vez, el temor al Otro oriental se acrecienta en 1904-1905 por la guerra ruso-japonesa, en que Rusia sufre una dura derrota. Aunque existan críticos que caracterizan a la guerra como un mero “telón de fondo” en una narración centrada en la vida interior de los personajes y la trascendencia metafísica, considerando la omnipresencia del problema racial en toda la novela y su lugar jerarquizado en cuanto a definir la identidad de los principales personajes, podríamos concluir lo contrario. El contexto de la guerra ruso-japonesa sin dudas se manifiesta de manera saliente en *Petersburgo* incrementando el racismo y preocupación por cuidar una identidad nacional “pura” que a menudo se encuentra en las producciones culturales de las metrópolis imperiales.

Ahora bien, ¿qué opiniones expresa Apolón, y *Petersburgo* en su conjunto, acerca de la propia nación rusa? Escuchamos al personaje: “Rusia es una llanura helada por la que vagan los lobos desde hace centenares de años” (Biely, 2011: 128), “el senador estaba empeñado en que los rusos eran unos borrachos inútiles, que solo servían para beber té y vodka y tragarse nicotina” (Biely, 2011: 301). El funcionario destila odio tanto por los extranjeros como por sus propios coterráneos. Ser ruso no es suficiente para alcanzar el estatus de humanidad: si se es ruso y campesino u obrero, no se pasa de ser un enjambre distante de personas sin rostro. La Rusia que defiende Apolón Apolónovich consta de las manzanas y avenidas de San Petersburgo y los ancianos funcionarios como él; en una intersección de nacionalidad y clase social.

En esa línea, el centro de San Petersburgo es representado desde la perspec-

tiva de Apolón como una isla de civilización amenazada por el campo ruso y sus brutos campesinos, que al atravesar los límites de la ciudad se transforman en los conspirativos y peligrosos obreros que habitan en las islas. “A Apolón Apolónovich no le gustaban las islas; la gente que vivía allí eran obreros fabriles, gente grosera (...) Apolón Apolónovich pensó: también los habitantes de las islas forman parte de la población del Imperio ruso”; “ellos se tienen por petersburgueses, aunque, en realidad, no sean más que habitantes de la estepa, cerniéndose sobre la capital del Imperio como una nube amenazadora” (Biely, 2011: 24). En efecto, el Senador se muestra reacio a aceptar al “populacho” como parte del mismo colectivo al que él pertenece, sino que los ve también como Otros. Si los chinos o japoneses representan la amenaza externa, los obreros y campesinos son la amenaza interna, que también se hacía sentir con fuerza en 1905, año de la primera revolución rusa del siglo XX.

Los obreros son pintados bajo una luz desfavorable también por el narrador: “los habitantes de las islas los sorprenderán por ciertas aptitudes ladronescas tuyas” (Biely, 2011: 26). Ellos son una masa social indiferenciada, de la que surge el sonido “uuuuuu”, inarticulado y amenazador. Este grupo social es presentado de manera colectiva, excluyendo toda individualidad. Así lo observamos en los pasajes que describen al “mirápolo humano” que transita por la Avenida Nevski o a los que mencionan huelgas y movilizaciones. Cuando la narración se focaliza en Dudkin, conocemos un poco más de las islas: él vive en un desagradable edificio, cuyo portero se la pasa emborrachándose con los otros vecinos.

En términos de identidad de clase, los Ableújov sí tienen una caracterización unívoca: pertenecen a la aristocracia, viven en un palacete, asisten a fiestas de sociedad y los problemas de la gente común les resultan totalmente ajenos. Luego del baile de máscaras, Ableújov padre se encuentra recorriendo a pie por primera vez los barrios populares de la ciudad: “¿así era el populacho...?” (Biely, 2011: 340), “el enemigo era todo ese conjunto impresionante de tribus que habitaban aquellos parajes” (Biely, 2011: 342).

Sin embargo, tampoco los aristócratas son caracterizados positivamente: en verdad, la novela expresa la decadencia de la clase gobernante rusa, como lo señala M. Berman, una “burocracia zarista en su última fase” (Berman, 2010: 270) con un racionalismo suspendido en el vacío, porque no puede ni siquiera

conceptualizar como personas a los trabajadores. A pesar del poder que supo tener, Apolón Apolónovich se ha vuelto un cuchillo sin filo, sus circulares son apodadas como “bombas de jabón” (Biely, 2011: 573). Además, es un funcionario que ingresa en la senectud y no hay recambio: la siguiente generación está representada por Nikolái y el oficial Lijútin, ambos descendientes de ilustres linajes, ambos reducidos a ridículos papeles.

Una escena cargada de sarcasmo describe como Apolón Apolónovich y otros condecorados hombres de Estado se preparan para un desfile imperial: lustran sus calvas y se prenden sus medallas, que los convierten en adornos que “tintinean” al sol. La escena da una idea de que las glorias militares son todas pasadas y hoy el Estado ruso lo conducen un montón de hombres seniles: “Calvas tan brillantes como la laca” (Biely, 2011: 178), “calvas, bigotes, papadas y pechos dorados saturados de insignias, que marcaban el paso de nuestra rueda gubernamental” (Biely, 2011: 184).

La descripción del desfile es una demostración de virtuosidad modernista, colmada de imágenes cromáticas con los colores de la bandera rusa y metáforas originales: “roja nube”, “uniforme azul”, “fulgor argentífero de sus corazas”, “bermejearon sus guerreras”, “caracoleaban con sus monturas los jinetes” (Biely, 2011: 186, 187).

Pero el problema persiste, ¿quién reemplazará a estos tintineantes ancianos cuando se retiren, lo cual no puede tardar mucho?

Nikolái, imposible. El joven se dedica a leer filosofía y se disfraza de un arlequín rojo que más que miedo, da risa: se tropieza con su propia capa, es ridiculizado por el Ángel Peri y su identidad queda al descubierto en el baile de mascaradas: “¡Pobre dominó!” (Biely, 2011: 268), es la opinión mayoritaria.

Por otro lado, el oficial Lijútin está completamente sometido a su esposa, que recibe pretendientes todas las noches en el mismo living de su casa, hasta que llega al colmo de su paciencia y cae en la locura, intentando suicidarse y luego persiguiendo a Nikolái. Lijútin tiene todo para ser un héroe con un final dramático, como sus antepasados literarios rusos de la talla de Eugenio Onieguin o Anna Karénina. Sin embargo, a diferencia del terrible y memorable suicidio de la adultera, él lleva adelante un intento de suicidio fallido que solo lo deja con marcas en el cuello y la cara afeitada de manera muy poco atractiva. A su vez, en

lugar de retar a duelo y asesinar o ser asesinado por el hombre que hirió su honor y el de su mujer, solo le arranca un pedazo del abrigo, ¡y ofrece luego coserlo! La famosa cita de Karl Marx del 18 brumario de Luis Bonaparte, que dice que la historia se repite dos veces, una como tragedia y una como farsa, podría aplicarse al oficial Lijútin. Este hombre para quien “por encima de todo estaba su charretera, su sable, su honor de oficial” (Biely, 2011: 111), terminará anunciando su renuncia al ejército.

Si Nikolái y Lijútin son el futuro de Rusia, Rusia está perdida. En la escena de su grotesco enfrentamiento se los pinta de cuerpo completo: “respiraron los dos: el parricida y el demente” (Biely, 2011: 627). Apolón Apolónovich ya advierte en el baile de máscaras la corrupción de la siguiente generación: “veía las convulsiones de unas monstruosas piernas, pertenecientes a una banda de criminales que atentaban contra el Estado, perdón, es decir, a la juventud que bailaba en el salón” (Biely, 2011: 305).

Y ese parece ser el mensaje de Petersburgo, situada en aquel año, “de esperanzas radicales y realidades terribles” (Berman, 2010: 276). La novela pone en escena a una sociedad en descomposición, con una identidad nacional en crisis por la mezcla étnica y dudoso linaje, entre occidental y oriental, y por las transformaciones del siglo XX que han roto los vínculos familiares e implican la invasión de la flamante Petersburgo por hordas bárbaras internas.

La decadencia de Rusia se manifiesta también en la descripción de los espacios de la ciudad, como en la descripción de un jardín: “Pedro en persona plantó este jardín”, donde “solían escucharse risas, murmullos y suspiros, mientras brillaban las enormes perlas de birmania de las damas de la corte”, “todo esto ocurría entonces, pero ahora no” (Biely, 2011: 240, 241). La decadencia de los personajes y la decadencia del espacio coinciden, el *millieu* realista se recorta sobre la estética modernista de otros pasajes.

Identidad cultural petersburguesa

En un sentido opuesto a lo anterior, la novela en sí celebra y demuestra la vitalidad de otro aspecto de la nacionalidad rusa: el legado cultural. Para empezar, Pushkin es una figura omnipresente: en los epígrafes de cada capítulo y en las múltiples apariciones del Jinete de Bronce, el célebre poeta revive en la prosa de

Bieli. El hombre superfluo, el hombre del subsuelo de Dostoievski, el romance de la vida urbana gogoliana, todo aparece en las páginas de *Petersburgo*, que puede ser leída también como homenaje a las letras rusas. Rusia no es sólo una llanura de bárbaros o el hogar de agentes del caos, también es una cuna de cultura literaria, de la que Bieli no duda en abrevar.

Nikolái y Dudkin aparecen como herederos de una tradición literaria, más allá de un linaje étnico. Nikolái se emparenta con el hombre superfluo, Dudkin con Eugenio del Jinete de Bronce, con el hombre del subsuelo, encerrado en su buhardilla llena de humedad y cayendo en la locura hasta su bancarrota final.

La ciudad de San Petersburgo, que de acuerdo a O. Cooke es la auténtica protagonista de esta novela, también está revestida de las lecturas previas que se han hecho sobre la ciudad: la leyenda del Holandés Errante como fundador mágico de la ciudad, los relatos de San Petersburgo de Gógol, de Dostoievski y muchos otros. La representación de la ciudad se despega de una narrativa realista y se colma de caracteres fantásticos: (*Petersburgo*) “pertenece a un país de ultratumba” (Biely, 2011: 508), “un provinciano (...) sólo se acordará de la administración visible de Petersburgo: él, naturalmente, no tiene ningún pasaporte del Petersburgo de las tinieblas”, “Petersburgo es un sueño” (Biely, 2011: 510).

Marshall Berman la define como la “ciudad irreal” arquetípica del mundo moderno y ofrece una interesante interpretación de esta representación fantasmagórica de la ciudad. Afirma que el carácter esquivo y misterioso se corresponde con que la ciudad es “símbolo de una modernidad torcida y extraña” (Berman, 2010: 183) donde a la mayoría de los habitantes se les escamotea el acceso a las promesas de la modernidad (como la participación política o el consumo) que las construcciones de estilo europeo y anchas avenidas anticipan. “Bieli nos está obligando a experimentar la atmósfera

deslumbrante pero mistificadora en que los habitantes de San Petersburgo en 1905 estaban forzados a vivir” (Berman, 2010: 267). El narrador de la novela afirma: [*Petersburgo*] “eres un verdugo cruel, pero también un fantasma inquieto” (Biely, 2011: 369).

La identidad nacional se muestra entonces en la novela en todas sus facetas: como identidad excluyente e imperialista frente a los pueblos extranjeros, como identidad en conflicto entre lo occidental y lo oriental, como identidad de

una clase dominante en decadencia y como identidad cultural a la cual la novela rinde tributo.

Vida pública y privada

Una segunda variable que se expresa en la identidad de los personajes de *Petersburgo* es la escisión entre la vida pública, en las calles y la prensa de San Petersburgo, y la vida privada, que desarrollan puertas adentro de sus hogares. El ámbito de la vida pública está vinculado a la vida política de la ciudad y la ideología a la que suscriben los personajes, mientras que su vida privada está atada a la lógica de las relaciones familiares y los valores humanos abstractos.

Apolón es un poderoso funcionario y a la vez un anciano y ocasionalmente sentimental padre de familia, Nikolái es el hijo de un aristócrata y un dominó rojo, Dudkin es un hombre solitario y también el Inaprensible. En los tres casos se trata de personajes que reciben la atención de la prensa: Nikolái en la revistilla de novedades diarias de la ciudad (*fait divers*, sociedad), Apolón aparece satirizado en revistas opositoras, mientras que Dudkin recibe elogios.

Veamos el caso de Apolón Apolónovich.

En su vida pública, Apolón Apolónovich es una pieza importante del engranaje del poder del Imperio ruso y es odiado por el pueblo. El Estado lo ha premiado con diversas condecoraciones que porta con orgullo: la orden de Alexander Nevsky, estrella de San Stanislav, de la zarina Anna, el águila blanca. En periódicos y revistas “judaicas” (oppositoras, probablemente) se lo representa metafóricamente como un murciélagos con orejas de verde rabioso, recortado sobre un fondo de Rusia en llamas: “un ser frío, oscuro y maligno (...) dirigía su pétreas mirada y agitaba el vaho demente con sus erizadas alas, mientras azotaba con sus órdenes imperiosas la pobreza de las islas” (Biely, 2011: 30). Ableújov padre es “el burócrata más popular de toda Rusia” (Biely, 2011: 568). De este modo lo ve Dudkin, cuando se lo cruza en la Avenida Nevski.

Pero, Apolón-hombre o Apolón-padre, en su vida privada, es un anciano que se sorprende de su propio reflejo (“vio a un anciano amarillento, parecido a un polluelo desplumado”, 237) y a quien sus propios enemigos políticos, al ver en persona, le tienen algo de pena. Así lo ve Dudkin cuando lo conoce en persona en su hogar, en una escena que es el reverso del encuentro sobre la Avenida:

“Alexander Ivánovich sólo veía delante de él a un pobre viejo”, con “arrugas indulgentes”. Este hombre sufre porque ha sido abandonado por su esposa y por el comportamiento de su hijo, de quien desconfía y sospecha, pero al que en el fondo le tiene cariño. Esta dualidad de fortaleza y debilidad se manifiesta desde un inicio: “Si comparásemos la enteca y escasamente agraciada figura de nuestro honorable personaje con la incommensurable magnitud de los mecanismos administrativos puestos a su disposición nos sentiríamos sumidos en un prolongado, y quizás ingenuo, estado de estupor” (Biely, 2011: 12).

En su lugar de funcionario, Apolón Apolónovich reconoce a su hijo como un “canalla”, “un aborto de hijo” (Biely, 2011: 307), pero al mismo tiempo añora las relaciones familiares perdidas, que intenta restaurar cuando su esposa vuelve al país.

En la dualidad entre la vida pública y privada, la privada se termina imponiendo. El sufrimiento por la vergüenza que le hace pasar su hijo hace que los años le pasen factura y, repentinamente, se ve disminuido física y mentalmente: “en verdad que era la viva imagen de un ratoncillo asustado” (Biely, 2011: 592). Cuando esto sucede, su dignidad pública es despojada, causando que el Senador abandone San Petersburgo para ir a transitar su retiro con su esposa en su ciudad natal.

Luego está el caso de Dudkin, cuyo personaje público excede en notoriedad y fortaleza a su yo privado. Dudkin, a diferencia de Apolón Apolónovich, se siente aplastado por su figura pública, en lugar de empoderado: “mi identidad, la de Aleksánder Ivánovich, se ha convertido en un apéndice de mi propia sombra” (Biely, 2011: 152). Se siente terriblemente solo, porque su renombre lo ha forzado a una aislada clandestinidad: “mi fama crece, el pueblo repite hasta la saciedad mi alias revolucionario; en cambio, mi círculo de conocidos (...) se reduce a cero” (Biely, 2011: 138).

El Inaprensible es mítico, inalcanzable, heroico; lo cual solo empequeñece aún más al Dudkin real, flaco, solitario e impotente, recluido en su buhardilla. Al ingresar Dudkin a la mansión de los Ableújov, se muestra tal como es en realidad: lleva un traje “gris a cuadros medio devorado por la polilla” y se siente fuera de lugar, “al darse cuenta de que estaba ensuciando su alfombra, el desconocido se detuvo perplejo” (Biely, 2011: 115). El Senador lo ve como “un hombre tímido”

(Biely, 2011: 155).

Además, Dudkin se siente alienado por la identidad que el público y el partido le asignaron: “Ahora vienen y me dicen, que yo no soy ‘yo’, sino un tal ‘nosotros’” (Biely, 2011: 134). Lo volvieron un símbolo y, al hacerlo, lo despojaron de su individualidad y de su control de su persona y de su imagen. Aquí se puede leer una impugnación político-ideológica de Bieli contra las ideas comunistas y organización partidaria. El motivo del “yo” y el “nosotros” representa el problema de la negación del individuo por el colectivo. El caso de Dudkin es el de un individuo que al inicio es honesto e idealista (se une al partido por la defensa de la causa) y termina como un asesino demente. La identidad individual es aplastada frente a la enormidad de la “causa” y el anonimato despoja a Dudkin de su personalidad.

Este es un hombre moderno que sufre la neurosis a la que lo somete la gran ciudad, de acuerdo a la situación que describe L. Zumin: “En las grandes avenidas de la ciudad, el hombre de la calle percibe su nulidad. Apabullado por el abismo entre su miseria humana y la grandiosidad del escenario en que se mueve, sufre alienación, desdoblamiento de personalidad, manía persecutoria, alucinaciones, pesadillas, hipocondría” (Zumin, 2003: 146).

Por otra parte está Nikolái Apolónovich: la suya es una duplicidad grotesca. A diferencia de las figuras públicas imponentes del Senador y el Inaprensible, Nikolái es un enmascarado torpe e inofensivo. Las revistas locales de la ciudad citan entre los sucesos los avistajes del misterioso dominó rojo, pero apenas la gente de sociedad se cruza con él termina humillado.

Nikolái es la caricatura de un revolucionario: su color es el rojo, el color de las banderas revolucionarias, pero se compromete con el partido casi por error y solo impulsado por sus sentimientos personales hacia Sofía Lijútina y su padre.

Sin embargo, Nikolái en su faceta familiar es un auténtico peligro: ingresa al hogar una bomba que, si bien no mata a su padre, sí termina destruyendo la frágil vida familiar que había recomenzado. Este personaje, como su padre, atraviesa un proceso de decadencia, pero en este caso moral. Así, atraviesa una metamorfosis simbólica, de joven estudiante a bomba: “¡pues que me había convertido en una bomba andante con dos patas y aquel repugnante tic-tac, tic-tac en la barriga!” (Biely, 2011: 442). Nikolái, como Dudkin, se siente alienado, se-

parado de sí mismo como consecuencia de su compromiso con el partido y la ideología clasista que laxamente apoya. Ese compromiso lo lleva también a la locura y el horror: “ahora su ‘yo’ era tan sólo un oscuro receptáculo, o un estrecho desván sumido en la oscuridad más absoluta” (Biely, 2011: 317), “entonces siento... que estoy completamente hinchado (...) me muevo como un monstruo hinchado” (Biely, 2011: 444). De ser un hombre, se ha convertido en una bomba, un monstruo o un insecto.

A Nikolái le tocan diversos epítetos, cada cual peor que el otro, vinculados a su vida pública o su vida privada, ambas valoradas negativamente: “En una palabra, se había convertido en una infinidad de monstruos. ¡Renacuajo! ¡Monstruo! ¡Payaso rojo!” (Biely, 2011: 567)

Por otra parte está el caso de Lippachenko, donde la duplicidad se multiplica: es un doble agente, policía de la secreta y revolucionario. En ambas facetas es despiadado y manipulador; la esencia es la misma. El contraste más marcado es el que se deja entrever entre sus personalidades públicas y su vida privada. Cuando Dudkin lo visita en su casa, antes de que Lippachenko note su presencia, contempla una imagen inesperada: el hombre acaricia a su perro y conversa juguetonamente con él. También, cuando el agente queda a solas con su esposa, entrevemos el hombre enamorado que fue y sigue siendo en el fondo.

En cada uno de estos casos, la vida privada y pública de los personajes aparece escindida: en la vida privada los personajes son más humanos, más sensibles. Por ejemplo, Nikolái atraviesa una profunda crisis con su compromiso “revolucionario” al darse cuenta de que quiere a su padre, de que se parece a él (lo que descubre contemplándose en el espejo) y al recordar momentos de su tierna infancia. En la vida pública, en cambio, todas las ideologías políticas conducen a un mismo punto: la locura, la destrucción, la crueldad. “Both reactionary bureaucrats and the extreme revolutionaries are guided by some sort of abstract ideology” (Langen, 2017: 106), dice Langen, ideologías que el autor impugna de manera mordaz.

Lo colectivo en *Petersburgo* está asociado al borramiento de la identidad, la ética y la moral individuales. Este tema se despliega también en las escenas que transcurren en la Avenida Nevski: “barbas, bigotes, mentones: aquella copiosa corriente que fluía hacia ellos eran los remates superiores de troncos humanos”

(Biely, 2011: 438), “el pensamiento de ese enorme miriápodo que discurre por la Nevski” (Biely, 2011: 439). Los individuos en sí mismos son desmembrados, fragmentados, para luego fundirse en un mismo organismo con una mente colectiva de dudoso discernimiento.

Elsworth señala que la contradicción entre individuo y sociedad es parte de la visión del autor de una crisis de la cultura europea: “Bely’s premise is that European civilization is undergoing a crisis, which expresses itself in man’s accentuated awareness of certain fundamental dualities” (Elsworth, 2009: 10). De acuerdo a esta lectura crítica, la contradicción entre el individuo y la sociedad procedería de que Biely considera que la verdad reside solamente en el individuo y las categorías generales como la de “clase” son la negación de los sujetos.

Conclusiones

Varios autores coinciden en señalar la enorme afinidad entre *Petersburgo* y su época. Elsworth define que esta resume “the quintessence of their time”, representando a toda una generación: “in its juxtaposition of history’s eternal recurrence and the threat —or promise— of an apocalyptic transformation it expresses the endemic mood of a generation” (Elsworth, 2009: 222). Berman la destaca como una obra “profundamente saturada de realidad histórica” (Berman, 2010: 279), cuyas “figuras humanas fantasmales (...) y paisajes urbanos espeatrales tienen mucha más vida y realidad que los ‘héroes positivos’ proletarios de Gorki” (Berman, 2010: 281).

En acuerdo con estas lecturas, nuestro trabajo abordó la particular combinación de conflictos identitarios que la novela reúne. Situada en el cambio de siglo, Petersburgo problematiza a través de las crisis de sus personajes, de sus descripciones y referencias intertextuales, la fragmentación de la identidad de los sujetos modernos que habitaron la ciudad de San Petersburgo en medio de un año plagado de violentas sacudidas. En este caos, las identidades políticas e ideológicas no se sostienen, y las relaciones familiares no son lo suficientemente fuertes para mantenerse y mantener a flote a los individuos: “ultimately, Bely uses the theme of parricide to illustrate the pervasive deterioration of the family and nation” (Cooke, 2017: 5).

Los temas de la identidad nacional, el linaje y la tradición cultural rusas, la

contradicción entre el individuo y la sociedad, entre lo público y lo privado, componen una novela donde, lejos del ideal unitario del simbolismo, los sujetos se encuentran partidos en muchos fragmentos e impulsados hacia el caos y la degradación por la fuerza centrípeta de la extraña modernidad rusa.

Bibliografía

- BERMAN, M. (2010) “San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- BIELY, A. (2011). *Petersburgo*. Madrid: Ediciones Akal.
- COOKE, O. M. (Ed.) (2017) “Introduction”. En *A Centennial Celebration*. Boston: Academic Studies Press.
- ELSWORTH, J. D (2009) *Andrey Bely: a critical study of the novels*. Nueva York: Cambridge University Press.
- EMERY, J. (2017) “Kinship and Figure in Andrey Bely’s Petersburg”. En Cooke (Ed.), *A Centennial Celebration*. Boston: Academic Studies Press.
- LANGEN T. (2017) “Petersburg as a Historical Novel”. En Cooke (Ed.), *A Centennial Celebration*. Boston: Academic Studies Press.
- SHAW, T. (2025) “No unified Ableukhov: orientalism and imperialism in Andrei Bely’s Petersburg”. En *College of Arts & Sciences Senior Theses. Paper 332*.
- ZUMIN, L (2003) “San Petersburgo, entre el mito y la realidad”. En *Doc. Anàl. Geografía*, 42. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 131-156

La chinche y Memorias del subsuelo: paralelismos formales y temáticos

Andrés Goldberg

El punto que me propongo demostrar en este trabajo es que a pesar de las enormes diferencias genéricas y de visión del mundo, *Memorias del subsuelo* (1864) y *La chinche* (1928-29) tienen notables afinidades formales y temáticas. Uno de los aspectos que me propongo sostener es que hay una conexión directa entre las primeras y las segundas, y, a partir de ahí, explicar de qué manera la forma en diptico con un intervalo temporal extenso que ambas obras utilizan contribuye a expresar el rechazo de la ideología científicista y utilitarista radical promovida por los materialistas de 1860, en el primer caso, y por vastos sectores de la burocracia soviética, en el segundo.

En este sentido, considero a la ideología que es el blanco de *La chinche* la sucesora histórica de la de los materialistas chernishevskianos que ataca Dostoevski. Lo que en *Memorias* se plantea en la teoría en el tercer cuarto del siglo XIX, en *La chinche* se experimenta en la práctica en la sociedad socialista futura de 1979.

Es ampliamente remarcado por la crítica que *Memorias del subsuelo* constituye una divisoria de aguas en la obra dostoievskiana. A partir de ella vendrán las cuatro grandes novelas que conforman la cumbre de la visión artística de Dostoevski. Principalmente, *Memorias* identifica al 'enemigo' radical que amenaza con desintegrar —y pervertir— el orden social destruyendo la cosmovisión cristiano ortodoxa enraizada en las tradiciones nativas rusas que hasta entonces forjaron el entramado comunitario.

En *Memorias* Dostoevski expone la continuidad de los hombres del '40 con los del '60. Los primeros, desarraigados de su cultura nativa, admiradores y epí-

gonos de los peores gustos, mentalidades y actitudes de Occidente, hipócritas que declaman sobre lo bello y lo sublime, pero cuyo único objetivo es conseguir un puesto en la burocracia zarista convirtiéndose en engranajes necesarios de la maquinaria autocrática, preparan el camino a los hombre del '60, que directamente toman de Occidente la filosofía materialista negadora de la espiritualidad y especialmente de la libertad humana, y así, se proponen destruir —junto con el zarismo y la autocracia— todo lo bueno que contiene la cosmovisión cristiano-humanística.

La estructura de *Memorias* es retrospectiva: Dostoievski en la primera mitad del primer capítulo expone los absurdos lógicos, ideológicos y existenciales a los que llevan los principios de los Hombres Nuevos de los '60 y en la segunda mitad sostiene sus propios principios antideterministas y libertarianos¹. El punto del segundo capítulo es mostrar de dónde vienen esos principios absurdos que amenazan con destruir la idea de agencia humana y la matriz civilizatoria cristiano ortodoxa. La respuesta de Dostoievski es que en el espurio humanitarismo occidentalista pseudoliberal-romántico de los hombres del '40 está el origen de la barbarie en ciernes de los materialistas de los '60.

En esta especie de genealogía de la *intelligentsia* Dostoievski descubre que el mal de esta parte de su alienación con respecto al pueblo ruso (los campesinos) y sus tradiciones, quienes son los verdaderos guardianes de la cultura cristiana de la nación (y también, por qué no, de todos los pueblos cristianos del mundo).

Esta cultura nativa firmemente arraigada en las tradiciones de los campesinos y la gente común es la que puede permitir la síntesis superadora de todas las dicotomías que extravían a la civilización. Al alejarse del pueblo, al

¹ Con libertarianos me refiero a la denominación que se da en filosofía a quienes afirman la realidad del libre albedrío o libertad de la voluntad, ya que sostienen que el determinismo de las leyes de la naturaleza es falso. Para ellos hay un espacio lógico para que el sujeto actúe sin restricciones externas. (La denominación de libertarianos no tiene relación alguna con la corriente política llamada libertaria.) Las otras dos posiciones principales son, en primer lugar, el compatibilismo, que afirma la verdad del determinismo y al mismo tiempo del libre albedrío, debido a que ambos fenómenos no son contradictorios; y, en segundo lugar, el determinismo duro, que sostiene que la libre voluntad es una ilusión, no existe, los actos de los sujetos están completamente constreñidos por el espacio lógico constituido por las leyes de la naturaleza más la posición inicial desde donde operen aquellos. Esta última posición es la heredera contemporánea de la de los materialistas rusos contra los que Dostoievski escribe *Memorias*.

rechazar las tradiciones nativas y adoptar un ciego seguidismo de la cultura occidental, sin discriminar los elementos nocivos que tiene, los intelectuales de los '40 prepararon el terreno para que sus 'hijos' de los '60 culminaran ese desarraigo, pero ahora con un programa concreto de acción: el de destruir para siempre la cultura cristiano-ortodoxa para imponer un orden bárbaro basado en el materialismo, el determinismo y el egoísmo.

No quiero extenderme sobre las líneas principales de *Memorias*, porque ya es un tópico extensamente trabajado (Frank, 1993; González, 2005). Lo que quiero remarcar es que la estructura diáptica de *Memorias* con un intervalo temporal de veinte años aproximadamente apunta a mostrar que el cambio generacional producido involucra por un lado una continuidad y por otro lado un quiebre, algo así como lo que los materialistas dialécticos llaman —en las popularizaciones de esa abstrusa filosofía— ‘el paso de la cantidad a la calidad’: un incremento paulatino de cambios constantes alcanza un punto de agregación tal en que un sistema no sólo cambia sus propiedades, sino que cambia completamente de naturaleza.

Los principios ideológicos adoptados por la *intelligentsia* de los '40 se intensificaron a tal punto que sus herederos de los '60 doblaron la apuesta en un movimiento, por un lado, de intensificación occidentalista, y por otro lado, de repudio al carácter pusilánime y acomodaticio de sus ‘padres’ de los '40. Los efectos del occidentalismo de los hombres de los '40 alcanzaron un grado de agregación tan elevado veinte años después en sus sucesores dentro de la *intelligentsia*, que lo que asoma ya no es una mera crítica solapada e hipócrita al régimen y a la cultura nativa, sino directamente su destrucción completa y el reemplazo por algo completamente nuevo y, a juicio de Dostoievski, bárbaro.

Entonces, la estructura en diáptico de *Memorias* se propone mostrar tanto la continuidad como el quiebre entre una generación y otra señalando la conexión causalmente necesaria entre ambas.

La chinche (1928-29), de Vladimir Maiakovski, es una obra de teatro dividida en nueve cuadros. Aquí también nos encontramos con una estructura en diáptico: la primera parte —cuatro cuadros— transcurre en 1929, todavía bajo la NEP (si bien ésta en la práctica había sido reemplazada el año anterior); la segunda —cinco cuadros—, en 1979, cuando ya se encuentra consumada la revolución internacional y el régimen es el socialismo mundial.

La sociedad de la NEP aparece atravesada por tensiones constitutivas. Por un lado, triunfó la clase obrera llevando a cabo la revolución y se halla ante la enorme tarea de construir el socialismo. Luego de los durísimos años de la guerra civil y del Comunismo de Guerra la dirigencia bolchevique acepta pragmáticamente dar un paso hacia atrás y permitir la restauración del mercado para generar el crecimiento de la economía luego de años de guerra, primero mundial, luego civil².

Los primeros cuatro cuadros escenifican satíricamente la situación paradójica de los años de la NEP. La clase obrera tomó el poder, pero la restauración del mercado con la Nueva Política Económica alienta a los miembros más ventajeros y trepadores del proletariado como Prisipkin a emparentarse con una familia pequeñoburguesa en una suerte de intercambio en el que el primero aporta su ‘linaje’ de clase obrera, de la nueva clase vencedora y prestigiosa, y la segunda aporta su capital simbólico de un gusto supuestamente desarrollado.

El cuadro I satiriza la paradoja de la pregnancia de la sociedad de consumo y de la avidez por los bienes materiales superfluos en la naciente sociedad socialista, y las taras del arribismo y la traición de clase de un obrero de pura cepa como Prisipkin. El cuadro II escenifica la mirada de otros obreros acerca de la actitud de Prisipkin, algunos muy críticos, otros comprensivos y hasta aspirantes a emularlo.

El cuadro III muestra la escena del casamiento entre la peluquera pequeñoburguesa y el obrero que se aúpa a esa clase. Repleto de chistes y centrado en el personaje de Baián, un poetastro maestro de arribistas y cínico consumado, que entiende perfectamente cómo hay que adaptarse a la nueva dinámica de poder adoptando en las maneras un gatopardismo en el que la retórica marxista sirve para legitimarse ante el nuevo orden político, pero sólo encubre los mismos vicios individualistas de siempre. En este cuadro la profusión de equívocos da lugar a una pelea que termina en un incendio generalizado y en la muerte

² La NEP fue un compromiso aceptado a regañadientes por Lenin y los bolcheviques debido a la magnitud de la destrucción de las fuerzas productivas producidas por los años de guerra y a la necesidad de reconstruir el país y producir los bienes más elementales para garantizar un mínimo orden social. La vigencia de la NEP en la práctica fue de 1922 a 1928. Luego fue reemplazada por el Primer Plan Quinquenal.

de todos —o casi todos, como veremos después— los invitados. El cuadro IV, también repleto de chascarrillos, presenta a los bomberos acudiendo al incendio, encontrando cuerpos carbonizados y certificando que aparentemente nadie sobrevivió.

En la segunda parte —cuadros V-IX— pasaron cincuenta años desde la primera parte y se da a entender que la revolución socialista se extendió a todo el mundo. El progreso tecnológico es asombroso: las votaciones pueden hacerse a distancia a través de redes de comunicación computarizadas. En el cuadro V una conversación entre un trabajador viejo y uno joven ilustra el abismo entre una sociedad y otra. El avance fue tan grande que la nueva sociedad tiene la tecnología para resucitar a Prisipkin, quien fue hallado congelado durante una excavación, y mediante computadoras se debate la utilidad de resucitar al humano encontrado perteneciente al pasado.

En el mundo de 1979 se consumó la revolución mundial y se instauró la Federación Mundial Socialista, por eso llegan los reportes desde el sóviet de Chicago, la Gaceta Roja de Roma, Braceros de Madrid, etc. (Maiakovski, 1953). Es decir, la sociedad que en 1929 todavía pugnaba por construir el socialismo y donde la mentalidad burguesa todavía impregnaba a los restos de la burguesía y a varias capas de la clase obrera ya consiguió eliminar esos elementos antirrevolucionarios y constituirse como sociedad socialista mundial.

Ahora la relación con el pasado es de negación. El progreso que la sociedad socialista de 1979 logró fue a costa de eliminar todas las imperfecciones y las taras de la transición entre el capitalismo y el socialismo. Todas las instituciones, prácticas, costumbres, valores y términos de esa época ahora se consideran superadas, así como hoy podemos considerar superada una enfermedad como la lepra y la viruela. Es la visión de superioridad de una era que se ve a sí misma como una nueva sociedad que dejó atrás el atraso y el salvajismo, del mismo modo que la humanidad de hoy ve superada, por ejemplo, a la prehistoria.

La estructura en díptico de *La chinche* es prospectiva. La idea es mostrar adónde llevaron los cambios sociopolíticos en la dirección del socialismo. Primero, con retrocesos, conviviendo con las taras de la sociedad ‘burguesa’, pero transcurrido suficiente tiempo esos defectos fueron superados y la revolución socialista fue consumada en su totalidad dando lugar a una nueva era que se

concibe a sí misma como una negación de lo anterior, como una etapa superadora de la evolución humana que contempla el pasado como una era de ‘barbarie’, de la misma manera que un sujeto del siglo XXI puede contemplar la vida de un esclavo de la antigüedad.

La sociedad del socialismo de 1979 encarna un nuevo *ethos*, representado ajustadamente por el diálogo entre Zoia y el profesor en el cuadro VI. Zoia era la novia obrera del trepador Prisipkin a quien este abandona para casarse con la hija de los peluqueros pequeñoburgueses. Ella vuelve a aparecer en la segunda parte como ayudante del profesor que resucita al obrero congelado. Cuando Zoia le comenta al profesor que estuvo a punto de “autoeliminarse” por amor al resultado, el profesor tiene que buscar en el diccionario qué significa ese término y no puede creer que un ser humano concibiera una cosa así por amor, ya que por amor sólo se llevan adelante actos útiles para el Estado.

El punto que quiero remarcar es que tanto en *Memorias* como en *La chinche* el lapso temporal transcurrido —ya sea hacia adelante o hacia atrás— involucra un cambio radical en la sociedad y en las ideologías sociales que sostienen los principios que imperan en un sector significativo de la sociedad. Ese cambio radical, como dijimos, no tiene que ver con una ruptura absoluta con el pasado, sino que pueden trazarse sin problemas vasos comunicantes entre una época y otra. El modelo de cambio con el que pueden pensarse las diferencias ideológicas y actitudinales entre las épocas de cada obra es, de nuevo, el del cambio cualitativo producto de una acumulación de cambios cuantitativos. Llega un punto de completo cambio de propiedades donde el sistema —en este caso social— cambia radicalmente con respecto a su predecesor. Sin embargo, a pesar de la radicalidad de los cambios, quedan restos, vestigios —más fuertes, más débiles— del período anterior.

¿Qué puntos en común podemos encontrar en las transiciones de los hombres del ’40 a los de los ’60 y de la sociedad de la NEP de 1929 a la del socialismo mundial consumado de 1979?

La principal es el cambio cualitativo que los sujetos singularizados —intelectuales en *Memorias* y habitantes de una sociedad socialista en *La chinche*— atravesaron. En la sociedad cronológicamente anterior los vicios existentes constituyen defectos repudiables (en *Memorias* el sentimentalismo pseudoli-

beral romántico que encubre la hipocresía y la actitud acomodaticia, y en *La chinche* la traición de clase al dejarse fascinar por la mentalidad burguesa aun cuando la revolución triunfó y la tarea de la época es la construcción del primer Estado socialista de la historia). Estos defectos, importantes como lo son, sin embargo, se empequeñecen cuando observamos los cambios radicales acontecidos en las sociedades posteriores cronológicamente.

Las actitudes, tanto de los intelectuales románticos y sentimentalistas de los '40, como las de Prisipkin, el obrero traidor de los años de la NEP, destilan miserias humanas que salen a la luz a partir de un trasfondo 'humanista', en el sentido de que los principios que subyacen al destino de los humanos pueden ser modificados por ellos. Y esto hace que esas miserias puedan ser redimidas.

El Hombre del subsuelo de los '40, con toda su pedantería libresca, su vanidad, su masoquismo y su sociopatía tiene aún reflejos morales que lo hacen potencialmente redimible, ya que es consciente de su carácter manipulador y de su cruel cinismo, lo admite, sufre por ello y no lo puede cambiar. Pero es consciente.

Prisipkin, el obrero traidor devenido en Skripkin, con todo su arribismo, su vulgaridad aspiracional, su desprecio por la cultura de su clase y por el camino que lo llevó a él y a esta a un mojón en la historia de la humanidad como es la primera revolución socialista y a la tarea heroica de construir el socialismo, en la segunda parte, al lado de los burócratas del complejo científico-tecnológico del socialismo de 1979 es el único que conserva la sensibilidad humana de darse cuenta de que la verdadera barbarie es la de esa sociedad deshumanizadora. La chinche, un ser que en la sociedad

de 1929 era un parásito insignificante, es el único que puede darle consuelo a Prisipkin en esa pesadilla que es la sociedad del socialismo del futuro. El ser fatuo y superficial que es Prisipkin por lo menos puede sentir emociones y conmoverse, puede sentir hermandad por una mísera chinche; en cambio, los tecnócratas de la burocracia socialista de 1979 sólo pueden ver a ambos como ejemplares de un zoológico. El horror de lo que ve Prisipkin en la sociedad futurista del '79 hace que pida que lo vuelvan a congelar (Maiakovski, 1953).

Entonces, ambas obras reaccionan contra una concepción (en *Memorias*) y un estado de cosas u orden civilizatorio (en *La chinche*) que proponen una nueva noción de la naturaleza humana. Cronológicamente, el orden civilizatorio de la

sociedad socialista del futuro es heredero directo —una especie de nieto— de la concepción de los materialistas de 1860. La tecla de piano en la que se convierte el individuo en la fase irónica del Hombre del subsuelo es el reduccionismo fisi-cista en *La chinche*, por el cual:

ZOIA (*se sienta al lado de Prisipkin, desempaquetá los libros*). — No sé si servirán estos. De las cosas que hablaste no hay nada, y nadie supo infor-marme. De las rosas únicamente se habla en los manuales de jardinería, y los sueños sólo aparecen en medicina, en la parte de psiquiatría. Aquí tienes dos libros que te recordarán aquellos tiempos. Una traducción del inglés: Hoover... “Cómo llegué a presidente”.

PRISIPKIN (*toma el libro y lo tira*). — No, esto no habla del corazón, nece-sito uno que me extasíe... (Maiakovski, 1956).

En la sociedad socialista del futuro la concepción de la naturaleza humana es la de entes puramente físicos sin propiedades emergentes, es decir, sin rasgos en los que la materia vaya más allá de sistemas físicos. La rosa no tiene otro rasgo que no sea su carácter meramente floral; los sueños son exclusivamente objeto de estudio de la psiquiatría³. Cualquier propiedad que vaya más allá del nivel físico (emociones, sentimientos, deseos no básicos) fue borrada en la sociedad socialista de 1979 y se considera una tara, un resabio patológico. Esto no está muy lejos de la tecla de piano de la que se queja el Hombre del subsuelo.

Mi punto es que las dos obras batallan contra una concepción revisionista de la naturaleza humana según la cual los sujetos sólo tienen una dimensión reconocible, la física (y si tienen otras, como la química y la biológica, estas son reducibles a la física), que toda otra característica es un error, una ilusión, que ese orden físico impone un espacio de estados fijo, predecible que puede ser de-terminado mediante un cálculo de la posición inicial y la acción de las leyes de la naturaleza, que en las relaciones entre los humanos entre sí el principio ex-plicativo es el conocimiento de las leyes naturales provisto por la ciencia y, más importante, que todo aquello que parezca no seguir el orden determinista es un elemento desviado y anómalo que a pesar de las apariencias puede ser explicado por la acción científica, y su naturaleza, plenamente dilucidada por ella.

3 Podemos interpretar que la referencia a la psiquiatría alude a que cualquier desorden mental obedece y se trata exclusivamente por medios físico-químicos, sin ninguna causa o referencia a propiedades emergentes suprafísicas.

Hay un elemento común que permite trazar la unidad ideológica entre *Memorias* y *La chinche*: el cristal. En la obra dostoievskiana el cristal se corporiza en el capítulo X de la primera parte⁴:

Ustedes creen en un edificio de cristal, eternamente indestructible, es decir, uno al que no será posible sacarle furtivamente la lengua ni hacerle un corte de manga a escondidas. Bueno, quizás yo tenga temor a ese edificio justamente porque es de cristal, eternamente indestructible y porque no es posible sacarle la lengua ni siquiera a escondidas (Dostoievski, 2005).

Este primer edificio de cristal del capítulo X (cuyo referente directo es el Palacio de Cristal de la Exposición Universal de Londres que Dostoievski vio —igual que Chernishevski— *in situ*) es la exaltación simbólica del poder determinista de las leyes de la naturaleza, de la eliminación final de todas las tribulaciones humanas gracias a que el conocimiento preciso de tales leyes permitirá a la humanidad alinear sus acciones con el orden subyacente del mundo y de esa manera lograr la armonía universal.

El cristal es la cara visible de esa concepción que opera a partir del principio de transparencia: la mente no necesita otro estímulo para procesar lo que ve, ya que la imagen se ofrece desnuda. Pero en realidad la supuesta transparencia esconde un principio de opacidad. Y es que entre el ojo del perceptor y los objetos ubicados en el edificio, el material —el cristal— conlleva en sí mismo una carga ideológica que es justamente lo que la ultramodernidad quiere ocultar. Para decirlo más llanamente: así como el cristal en tanto material pretende ser ópticamente inexistente, la ideología ultramodernista, científica y determinista de los radicales pretenden presentar como un hecho obvio que la agencia humana es una ilusión.

En *La chinche* el cristal aparece primero en la didascalia del cuadro VI, donde se describe la puerta de cristal opaco, de dos hojas, detrás de la cual se encuentra el instrumental médico del laboratorio del profesor.

⁴ Con respecto al edificio de cristal se plantea el conocido problema de la contradicción entre la concepción científicista-determinista (a la que me estoy refiriendo en este trabajo) y la que aparece pocas líneas más abajo en el capítulo X, que se refiere a un edificio de cristal que “que no se aviene a las leyes de la naturaleza”. La explicación de la crítica acerca de esta inconsistencia es que los censores eliminaron los pasajes en los que Dostoievski exponía su concepción ‘cristiana’ del edificio de cristal (Frank, 1993); (González, 2005).

Más adelante, en el cuadro VIII, la didascalia describe la habitación de cristal donde tienen confinado a Prisipkin como de “*Paredes lisas, opalescentes, semi-transparentes de una habitación.*” (Maiakovski, 1953). En esta situación se da el diálogo entre el resucitado y el profesor, ideólogo y responsable de todo el procedimiento:

PROFESOR.- La sociedad confía en poder desarrollarte hasta cierto grado de dignidad humana.

PRISIPKIN.- ¡Váyanse al diablo ustedes y su sociedad! Yo no les pedí que me resucitaran. ¡Vuelvan a congelarme otra vez! ¡¡Pronto!!

PROFESOR.- No comprendo, ¿a qué te refieres? Nuestra vida pertenece a la colectividad, y ni yo ni nadie puede hacer que esa vida...

PRISIPKIN.- ¿Qué vida es esa, si ni siquiera se puede colgar en la pared la foto de la chica que uno quiere? En ese maldito cristal (destacado mío) se tuercen todos los clavos... Camarada profesor, déjeme salir en paz de mi borrachera. (Maiakovski, 1956).

Aquí, también, el cristal opera como símbolo del poder desatado del complejo científico-técnico, que en este caso encierra a Prisipkin como una bestia peligrosa que debe ser mantenida a raya para resguardar a los humanos dignos. Y especialmente el cristal connota la reducción de la vida humana a mero cálculo utilitario, a la eliminación de cualquier creencia, intención o deseo que no esté alineado con el orden científico-técnico por el cual el individuo es sólo un instrumento para el cumplimiento de los fines de la sociedad ‘de avanzada’.

Que en el “maldito cristal” donde Prisipkin está encerrado no se pueda colgar la foto de la chica que ama, porque se tuercen todos los clavos, nos señala que la concepción de la naturaleza humana es la de un sujeto mutilado y reducido a las necesidades utilitarias de la colectividad.

Otra vez: el egoísmo racional y el determinismo de los materialistas de 1860 son el antecedente de los principios ideológicos que imperan en la sociedad socialista del futuro de la obra de Maiakovski. Esta ejemplifica la puesta en práctica, triunfante, del programa esbozado por los seguidores de Chernishevski y Písarev.

Ahora bien, nos encontramos con el problema de saber si Memorias tuvo una influencia determinante en la creación de La chinche. Los paralelos son demasiado salientes como para ignorar la cuestión. Por supuesto que, aun a pesar de

no tener testimonios o evidencia, descontamos que Maiakovski leyó *Memorias del subsuelo*, como conjeturamos que lo había leído cualquier ruso educado y, más aún, miembro del mundo literario.

Sin embargo, más allá de la especulación, no hay pruebas directas de la conexión causal entre la obra de Dostoievski y la de Maiakovski. Todo lo que epistémicamente se puede hacer es, como decía, especular y trazar una hipótesis. Una hipótesis podría plantear que para fines de los '20, con un Maiakovski ya señalado —y hasta hostigado— por los burócratas del partido del área cultural, no hubiera sido prudente revelar o hacer más explícita la influencia de un autor como Dostoievski, visto como un redomado reaccionario y conspicuo enemigo de la revolución. Exhibir la conexión entre una obra y otra podría aumentarle aún más los problemas a Maiakovski dándoles la razón a aquellos que lo tildaban de bohemio pequeño burgués y falso adherente a la causa revolucionaria.

Pero, insisto, se trata de una especulación. Y aunque no existiera esa conexión causal histórica entre una obra y la creación de la otra, lo que propongo es poner de relieve los paralelismos entre ambas obras y a preguntarnos cómo pueden explicarse.

Tal como vengo sosteniendo, los paralelismos entre ambas obras tienen una explicación. Las dos se proponen dar una advertencia, expresar un peligro: el de que si determinadas condiciones no son corregidas y se profundizan los cambios sucesivos que aquellas pueden ocasionar se va a llegar a un punto de no retorno y de debacle en el que emergerá un orden cualitativamente distinto del conocido y que llevará a la peor de las barbaries.

Ese punto de no retorno civilizatorio está dado por una concepción de la naturaleza humana determinista, científica, utilitarista y ultrarracionalista para la cual lo emocional, lo irracional y lo aparentemente anómalo a las leyes de la naturaleza son aberraciones, residuos de una etapa basada en equívocos y en falsedades y que ya está superada. Según la concepción de la naturaleza humana que condenan *Memorias* y *La chinche* el progreso adviene por la superación de esas características retardatarias y a través de la aparición de un hombre nuevo en una sociedad regimentada por la perspectiva típicamente científica en tercera persona, por la cual la trayectoria de todo ente está férreamente atada al decurso causal a partir de un punto de partida.

El concepto que comúnmente se utiliza para caracterizar las obras que se proponen representar ficcionalmente una sociedad —mayormente futura— en la que cunden los rasgos indeseables y la población vive alienada a causa de esos elementos negativos es “distopía”.

Esta caracterización funciona bien en el caso de *La chinche*. La sociedad del socialismo de 1979 está situada en el futuro, sus habitantes viven alienados por la ideología científica, utilitarista y ultrarracionalista con la que el régimen borró el pasado e intenta reducir la existencia humana a un plan dictado desde arriba.

Sin embargo, el término ‘distopía’ claramente no funciona para *Memorias*. En la primera parte el Hombre del subsuelo libra una batalla meramente dialéctica contra los Hombres Nuevos de 1860. Por motivos históricos, la lucha en esa época estaba dada en el campo de las ideas. Por lo tanto, propongo caracterizar como ‘dislogía’⁵ el tipo de advertencia que el Hombre del subsuelo expresa ante la amenaza de que las ideas de los radicales materialistas triunfen. Me atengo a la etimología de la base -logía ('palabra', 'discurso') y a combinarlo con el prefijo dis- con el sentido de 'dificultad', 'anomalía', 'mal funcionamiento'⁶. De la misma manera que distopía surgió como derivado negativo de utopía⁷, sostengo que en *Memorias* la batalla dialéctica —imaginaria— que el protagonista libra con sus enemigos equivale a la representación de una ideología, de un entramado de creencias, deseos y valores referidos al orden social, y que en esa disputa meramente conceptual el Hombre del subsuelo singulariza esa ideología para ubicarla en el lugar del error, de todo lo que está mal.

En este sentido, propongo leer la dislogía de los radicales de 1860 de *Memorias* como la etapa históricamente preparatoria, la exposición conceptual de lo

⁵ La palabra *dislogía* significa, como primera acepción: “Trastorno del lenguaje, específicamente en la expresión verbal, causado por alteraciones mentales o del pensamiento. Se caracteriza por una incapacidad o dificultad para expresar ideas verbalmente, lo que puede resultar en respuestas cortas, divagaciones vagas o incoherentes. La dislogía puede ser un síntoma de diversos problemas de salud mental, como la psicosis, la esquizofrenia o la demencia, entre otros.”

Propongo incorporar una segunda acepción con el sentido expuesto arriba.

⁶ <https://dle.rae.es/dis->

⁷ En la creación del término utopía ('no lugar', en el sentido de 'no existente') Tomás Moro apunta a representar una sociedad ideal, no perfecta, pero sí perfectible.

que aparecerá en *La chinche* como la distopía de la sociedad socialista del futuro, consumada.

Hay otro punto que refuerza los paralelismos entre ambas obras y que revela aún más las afinidades estructurales entre las dos o, siendo más arriesgados, la influencia de *Memorias* sobre Maiakovski.

Ambas obras están planteadas con una forma en díptico y con un intervalo temporal considerable entre cada parte. Decíamos antes que la diferencia es que en *Memorias* el intervalo es retrospectivo y en *La chinche* prospectivo. Ambas exponen los cambios ocurridos en la sociedad entre ambas etapas temporales y cómo esas modificaciones impactan en el protagonista.

Entonces, en la primera etapa cronológica de ambas obras (la segunda parte de *Memorias* y los cuadros I-IV de *La chinche*) el entorno que rodea a los protagonistas favorece que estos desarrollen características despreciables.

Como decíamos más arriba, el Hombre del subsuelo es un típico romántico vanidoso, acomodaticio, hipócrita, veleidoso, egocéntrico y manipulador; características que corresponden a un ambiente sociopolítico estancado y autoritario en el que los intelectuales declaman acerca de lo bello y lo sublime y los principios liberales, pero encubren hipócritamente su adhesión al régimen a cambio de un puesto bien remunerado en la burocracia. El intelectual romántico de los '40 intenta salvar las apariencias en una sociedad fosilizada y rígidamente estratificada regodeándose en el culto a las modas culturales occidentales.

Prisipkin —planteábamos— es un vulgar trepador que traiciona a su clase emparejándose con la pequeña burguesía, a la que le aporta la legitimidad de origen obrero a cambio de una vida de confort renunciando a la lucha por la construcción de una sociedad socialista íntegra. En busca de dotarse de lo que entiende es el ‘buen gusto’ absorbe lo más degradado de la cultura del consumo engañándose y mostrándose como un ignorante que repudia sus raíces proletarias.

Ambos, el Hombre del subsuelo y Prisipkin, exhiben en cada una de las primeras partes cronológicas de la obra correspondiente, rasgos despreciables de un yo inflado y pretencioso que se centra en destacarse respecto a los demás. En el Hombre del subsuelo ese destaque se manifiesta con respecto a todos los que lo rodean, pero especialmente con respecto a sus compañeros de colegio,

quienes no son capaces de aceptar la supuesta superioridad intelectual del protagonista.

En Prisipkin, el destaque se da, primero, con respecto a sus compañeros obreros de la barraca, a quienes deja para casarse con Elzevira Renaissance, y segundo, por sobre la novia proletaria a la que abandona, Zolia Berióschina. Al traicionar a su clase, Prisipkin muestra que desprecia a la cultura proletaria de donde proviene, con la falsa creencia de que la cultura pequeñoburguesa es la que brinda distinción. Esto está ejemplificado en cómo se cambia el apellido a 'Skripkin' (derivado de *skripka*, 'violín').

Sin embargo, y acá está el punto principal, esos rasgos despreciables son los que en ambos personajes permiten conservar un sentido del yo lo suficientemente autónomo como para resistir el influjo de las concepciones antihumanistas de, por un lado, los radicales deterministas de 1860 y, por el otro, de la ideología colectivista y ultracientífica de la sociedad del socialismo consumado de 1979.

Para Joseph Frank:

Así, el ego [del Hombre del subsuelo] afirma su independencia y su autonomía, a cualquier precio que pueda pagar en su dignidad y pese a toda la presión externa por hacerle curvarse ante una autoridad ajena. Esta afirmación de sí mismo es precisamente lo que permite al Hombre del subsuelo, veinte años después, resistir las tentaciones de un Palacio de Cristal en que las leyes de la naturaleza simplemente han abolido por completo la personalidad humana. Por tanto, en ambas partes de la obra, Dostoevski asigna un valor relativo —el valor de proteger la autonomía de la personalidad— a la ideología del decenio de 1840, cualesquiera que sean sus flaquezas e insuficiencias en otros aspectos (Frank, 1993).

Paradójicamente, la miseria moral del Hombre del subsuelo de los '40, su egolatría sociopática, es lo que le permite, como sostiene Frank, resistir el influjo determinista y utilitarista de los radicales de los '60. De la misma manera, el arribismo aspiracional filoburgués, el gusto por la vulgaridad del consumismo y, especialmente, la traición de clase son rasgos vituperables de Prisipkin, pero esos mismos rasgos incluyen la idea de la autonomía de la persona y del sentido de la dignidad humana. Porque Prisipkin *elige* abandonar los ideales por los que la clase trabajadora luchó por el poder y es moralmente *responsable* por las de-

cisiones que toma. Estas dos últimas características, frente a los funcionarios y a los ciudadanos de la sociedad socialista de 1979, revelan a un individuo íntegro y moralmente superior:

SCRIPKIN (se detiene obediente, carraspea, alza la guitarra y, súbitamente, se vuelve y lanza una mirada hacia el público de la sala. Su cara se transforma, con una expresión de arrobamiento. Scripkin aparta al Director de un empellón, deja caer la guitarra y clama en dirección a la sala). —¡Ciudadanos! ¡Hermanitos! ¡Los míos! ¡Consanguíneos! ¿De dónde han venido? ¿Cuántos son? ¿Cuándo los descongelaron a todos? ¿Por qué estoy yo solo en la jaula? ¡Hermanitos queridos, vengan a mí! ¿Para qué estoy padeciendo todo esto? ¡Ciudadanos!...

VOCES DE INVITADOS.

- Los niños, llévense a los niños...
- Una mordaza...pónganle una mordaza...
- ¡Ay, qué espantoso!
- Profesor, ¡ponga término a esto!
- ¡Eh, no vaya a hacer fuego!

(El Director, con un ventilador y seguido por dos empleados, trepa corriendo al estrado. Los empleados sacan a Scripkin a la rastra. El Director despeja el aire de la tribuna. Mientras la banda hace oír una fanfarria, los empleados corren las cortinas de la jaula.).

DIRECTOR.- Perdón, camaradas... Perdón... El insecto está fatigado. El estrépito y la iluminación lo llevaron a un estado alucinatorio. Tranquilizazos. Aquí no ha pasado nada. Mañana volverá a estar tranquilo... en silencio, ciudadanos, dispersaos hasta mañana. ¡Música, march! (Maiakovski, 1956).

Entonces, ¿qué conclusión podemos sacar de estos paralelismos formales y temáticos entre *Memorias del subsuelo* y *La chinche*?

Ambas obras comparten una premisa común, y esta se asemeja a lo que en la lógica informal se conoce como falacia de la pendiente resbaladiza. Pequeños cambios en un sistema que al principio parecen inocuos e inofensivos, si se incrementan en una determinada dirección pueden llegar a un punto de saturación en que modifican radicalmente el sistema en cuestión cambiando su naturaleza (lo que mencionaba más arriba como paso de la cantidad a la calidad). Traducido: el occidentalismo inocente e hipócrita de los hombres del '40 y las

concepciones socialistas científicas que fundaron la revolución en la URSS, acentuándose en una dinámica vertiginosa, pueden llegar a un punto de no retorno en que eliminen la base humanista que los justificaba y den lugar a principios radicalmente diferentes que den lugar a concepciones y situaciones que nieguen la idea de misma de acción autónoma, de sensibilidad y emocionalidad y, con ellas, de humanidad.

Tanto la dislogía de *Memorias* como la distopía de *La chinche* nos muestran que entre dos escenarios con sensibilidades, actitudes y principios totalmente diferentes —a pesar de la continuidad— uno de ellos puede ser infinitamente peor (los enarbolados por los radicales de los '60 y la sociedad del socialismo futuro de 1979) y establecer una divisoria de aguas de la que no hay vuelta atrás, porque se ha ingresado en una dimensión —humanamente— apocalíptica, bárbara.

Bibliografía

- BETHEA, D. (1998) “Literature”. En *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Cambridge; Cambridge University Press.
- DOSTOIEVSKI, F. (2005) [1864] *Memorias del subsuelo* (Zapiski iz podpolia). Buenos Aires: Colihue; traducción de Alejandro Ariel González.
- FRANK, J. (1993) *Dostoievski. La secuela de la liberación 1860-1865*. México: Fondo de Cultura Económica; traducción de Juan José Utrilla.
- GONZÁLEZ, A. (2005) “Introducción”. En Dostoievski (op. cit.).
- MAIAKOVSKI, V. (1953), [1928-1929] *La chinche* (Klop). Buenos Aires: Ediciones Losange; traducción de José María Coco Ferraris.

Muerte y ¿transfiguración? de Ostap Bénder

Juan Cruz De Sabato

Puede señalarse el momento en que Martín Fierro cambia de personalidad; el momento en que deja de ser lo que era y se modifica en otro hombre. Es el encuentro con Cruz. Se opera en él un cambio que no podría definirse como renovación ni como salvación. Pero Martín Fierro deja de ser quien fue hasta ese momento: gaucho en empresa de lucha, de insurrección, de atropello. [...] Cruz viene a quitarle la gloria de consumar por sí solo la hazaña de vencer a una partida. La aparición súbita, a su lado, de su aparcero, no solamente le roba esa gloria, sino que lo desarma para siempre. Ha sido derrotado por él. [...] Es como si Martín Fierro hubiera sido muerto por Cruz.

Ezequiel Martínez Estrada. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*.

La muerte mítica de Ostap Bénder: certezas, preguntas y ocultamientos

Existe un mito sobre las circunstancias que definieron la muerte de Ostap Bénder, protagonista del diptico satírico de Ilf y Petrov, *Las doce sillas* (Двенадцать стульев, 1928) y *El becerro de oro* (Золотой теленок, 1931). El mito, expuesto por los propios autores en el prólogo a la segunda novela, cuenta que a la hora de decidir si Bénder vivía o moría, simplemente lo echaron a la suerte:

En un azucarero se depositaron dos papeletas, en una de las cuales una mano temblorosa había dibujado una calavera y dos huesos de gallina. Salió la calavera y a la media hora el gran intrigante dejó de existir. Fue degollado con una navaja de afeitar (Ilf y Petrov, 2002: 9).¹

1 Trabajamos principalmente sobre las traducciones de Helena-Diana Moradell (Ilf y Petrov, 1999 y 2002), cotejándolas con las ediciones en ruso preparadas y comentadas por Mijaíl Odesski y David Feldman (Ильф, Петров, 2017a y 2017b).

Mito o no, la anécdota deja una certeza: Ostap Bénder efectivamente muere al final de *Las doce sillas*. No quedó solo al borde de la muerte para ser salvado justo a tiempo por los médicos, como el propio personaje expone en *El becerro de oro*. Fue degollado con una navaja de afeitar. Dejó de existir.

Junto a esta certeza, surge una pregunta: ¿por qué Ilf y Petrov tuvieron que decidir si debían matar o dejar vivir al personaje central de su novela? Podemos ensayar una respuesta, al menos a modo de hipótesis: Bénder fue un arma usada contra el blanco principal de la sátira —un sector específico de la recién nacida sociedad soviética—, pero fue un arma de doble filo que podía volverse contra el resto de la sociedad y contra los propios autores. Una vez usado, debía ser descartado; mantenerlo vivo encerraba un peligro. La muerte sería, sí, un castigo, pero también más que eso, sería una forma de conjurar el peligro.

Junto a la certeza de la muerte y la pregunta sobre su por qué, se percibe un punto oscuro, algo que los autores eligen llamativamente ignorar. Ilf y Petrov dan detalles de cómo decidieron matar a Bénder en la primera novela, pero callan las razones que los llevaron a resucitarlo para la segunda. Subrayémoslo: en el prólogo a *El becerro de oro*, Ilf y Petrov confirman que, al final de *Las doce sillas*, Ostap Bénder muere, pero en el primer capítulo de la nueva novela aparece milagrosamente vivo para otra aventura. Sobre el estricto orden secuencial de los hechos narrados en cada novela no cabe duda alguna: desde el segundo capítulo de *El becerro de oro* podemos ver la “fina cicatriz blanca” que cruza la garganta de Bénder, la marca de su encuentro con la muerte (Ilf y Petrov, 2002: 40).

A pesar de que entre la publicación de las dos novelas pasaron apenas tres años, en ese breve lapso de tiempo no fue solo Bénder el que murió, también murió el orden social en el que se había desenvuelto durante *Las doce sillas*, la Nueva Política Económica (NEP), que había ordenado la reconstrucción (y podríamos incluso decir solo “construcción”) de la sociedad soviética desde el fin de la Guerra Civil hasta los últimos años de la década del 20. En *El becerro de oro*, Bénder resucita en un mundo nuevo, el del Plan Quinquenal y la colectivización, los años que marcarán el triunfo de Stalin sobre sus rivales políticos. Esto no pasa desapercibido para nadie, ciertamente Bénder no lo ignora: “En el último año han surgido muy serias discrepancias entre el poder soviético y yo. Él quiere construir el socialismo y yo no. Me aburre construir el socialismo.” (Ilf y Petrov, 2002: 41).

Dejamos planteadas entonces las siguientes preguntas: ¿Es el Bénder de *El bocero de oro* el mismo que vimos morir en *Las doce sillas*? ¿El arma satírica conserva su filo en el nuevo contexto? ¿Implica, acaso, los mismos riesgos para el resto de la sociedad y para sus autores? ¿Acaso Bénder, como nuestro Martín Fierro, muere para resucitar transfigurado? Para intentar responder a estas preguntas, debemos indagar primero en las condiciones de las que propician el surgimiento de un personaje como Ostap Bénder.

Vidas editadas

Nos referimos a la anécdota sobre el sorteo como un mito; es necesario aclarar un poco más a qué nos referimos. El prólogo de *El bocero de oro*, incluso siendo un paratexto, forma parte de la ficción. En él, Ilf y Petrov plantean una situación ficcional para intervenir en el debate contemporáneo sobre la posibilidad de existencia de la sátira en la literatura soviética: un supuesto intercambio con un “ciudadano riguroso”, que sostiene que la tarea de construcción del socialismo es un tema demasiado serio como para hacer humor.

La anécdota del sorteo también parece pertenecer al orden de la ficción, un adorno biográfico que en realidad oculta otra cosa. Como mostraron Mijaíl Odesski y David Feldman en sus exhaustivos comentarios a su edición de las novelas, Ilf y Petrov solían “decorar”, o más bien “opacar”, sus textos autobiográficos con anécdotas de este tipo. Naturalmente, en la Rusia de los años ‘20 y ‘30 manipular las autobiografías no era una cuestión de veleidad literaria, era muchas veces una cuestión de supervivencia. Aunque no resulte evidente a primera vista, la figura de Ostap Bénder y las autobiografías editadas tienen un íntimo vínculo en el contexto social e histórico sobre el que trabajamos.

En las dos primeras décadas del poder soviético, la práctica de la autobiografía no se limitaba a los escritores: prácticamente todo ciudadano soviético había tenido que pasar por alguna instancia de revisión, edición y exposición autobiográfica frente a las autoridades, como expone acabadamente Sheila Fitzpatrick en *Tear off the masks! Identity and imposture in twentieth century Russia* (2005). Los años posteriores a la Guerra Civil son los años de construcción de la identidad soviética. Esta fue guiada por un presupuesto ideológico, la teoría de clases marxista, que sin embargo, según señala Fitzpatrick, no encontraba

una base en la realidad. Si durante la dictadura del proletariado los bolcheviques dividían la sociedad entre proletarios y burgueses, la nueva dirigencia estaba ante un problema: después de la Guerra Civil, la teórica clase proletaria (i.e. los trabajadores industriales urbanos) era aún menos representativa que durante los últimos años del antiguo régimen: había pasado de 3,6 millones de personas en 1917 a 1,5 en 1920 (Fitzpatrick, 2017: 132), y los burgueses, en teoría, habían sido vencidos y eliminados:

...en 1921, cuando los bolcheviques surgieron victoriosos de la Guerra Civil, se encontraron un mundo verdaderamente nuevo, uno en el cual las clases y el conflicto de clases se había vuelto irrelevante. La clase que había hecho la revolución estaba dispersada y fragmentada, y las clases que se había opuesto, ya no existían (Fitzpatrick, 2005: 32).²

Las nuevas clases de la sociedad soviética tuvieron que crearse discursivamente antes de existir en la realidad y se resumieron en proletarios (trabajadores, miembros del partido y campesinos pobres) y burgueses (todo remanente del antiguo régimen, el clero, la burguesía, la nobleza y los kulaks, los comúnmente conocidos como “expersonas” [бывшие], pero luego también los *nepmans* que surgieron al calor de la NEP). Esta era una situación muy particular. Por razones obvias, no existía ningún ciudadano soviético que no tuviera un pasado presoviético, y eran pocos los que podían ostentar un origen de clase puramente proletario. Casi cualquier persona podía ser acusada por su pasado (ya fuera el propio o el de sus padres, abuelos, tíos, hermanos, etc.), de ser “enemigo de clase”. Sufrir tal acusación podía significar incluso perder los derechos civiles básicos y pasar a ser un ciudadano de segunda clase (*лишенец*) (Fitzpatrick, 2005: 33-34). Para los nuevos ciudadanos soviéticos, entonces, la construcción de la identidad se centró en dos cuestiones. Primero, la “personificación”: inventar su propia “persona soviética” (a menudo ocultando detalles de sus biografías presoviéticas), aprender el léxico apropiado y desempeñar el papel de “proletario con conciencia de clase”. Segundo, la denuncia: identificar y denunciar a los “enemigos de clase” que sobrevivían escondidos en los pliegues de la sociedad, incluso desempeñando tareas en las nuevas instituciones soviéticas, pero siempre a la espera del regreso del capitalismo.

² Las citas de todos los textos en inglés consignados en la bibliografía son nuestras.

Según Fitzpatrick, la personificación, a la que el ciudadano soviético estaba habituado, siempre se encontraba al borde de la impostura, por lo tanto, debatir la identidad soviética es imposible sin tratar con ella. Para Fitzpatrick en la sociedad soviética hubo dos tipos de imposturas, ambas negativas, pero en diferente grado. La más grave era la impostura política, la que desempeñaban los enemigos de clase. La otra, menos grave pero aún nociva, era la criminal, la que se llevaba adelante para realizar estafas, ganar dinero o comodidades, pero no apuntada como actividad contrarrevolucionaria (Fitzpatrick, 2005: 19). Administrativamente, el régimen soviético llevaba adelante cuestionarios para ocupar cualquier puesto laboral, en el que los ciudadanos debían dar detalles de sus propias autobiografías. Naturalmente, muchas de estas eran modificadas para ocultar detalles peligrosos, siempre a riesgo de que pudieran salir luego a la luz.

En este contexto, Ilf y Petrov no solo no fueron la excepción, sino que encarnaron un notable ejemplo de las autobiografías editadas. Juntos publicaron varios textos de corte autobiográfico, y Petrov en particular escribió sobre su colaboración con Ilf, tras la muerte de este. En estos textos, muchas de las explicaciones de cómo sucedieron las cosas ocultan cómo sucedieron realmente las cosas, ya sea para no mencionar a algún personaje caído en desgracia durante las purgas, como fue el caso de su protector y editor Vladimir Narbut (Одесский, Фельдман, 2017a: 559), o para ocultar detalles de sus propias biografías, como en el caso de Petrov, un arresto durante sus años en Odesa y su verdadero año de nacimiento (Одесский, Фельдман, 2017a: 473). Los autores salieron airoso, para el momento de su muerte (Ilf, 1937 y Petrov, 1942), los dos eran considerados autores intachablemente soviéticos y salvo un breve periodo de 8 años de prohibición entre 1948 y 1956, ese estatus casi no se vio alterado. Sus textos autobiográficos rara vez fueron cuestionados e incluso fueron tomados como fuente para sus biografías oficiales en tanto clásicos soviéticos (Одесский, Фельдман, 2017a: 544).

El personaje principal de sus novelas, Ostap Bénder, encarna el clima social de estos años: es el arquetipo del impostor criminal, que adopta diferentes identidades para llevar a cabo sus estafas. Tan vinculado está al contexto, que genera una retroalimentación con la realidad: muchas de sus estafas fueron tomadas de

crónicas de la época³ y a su vez inspiraron a imitadores en una especie de simbiosis entre los estafadores reales y ficcionales (Fitzpatrick, 2005: 270). Bénder se transformó en el gran héroe popular de estas significativas décadas de construcción de la identidad soviética. ¿Pero cómo llega a transformarse en héroe un personaje tan alejado de la construcción ideal del nuevo hombre soviético?

La sátira en tiempos soviéticos

Tal vez lo primero que llame la atención al considerar una novela como *Las doce sillas* sea la posibilidad de que, en el contexto de un régimen político de persecución de la disidencia, pueda haber llegado a existir siquiera una literatura satírica y, en particular, una novela como esta, que incluye escenas y fórmulas que pasaron al acerbo popular, y en especial al de los disidentes, hasta convertirse en un “clásico soviético de la literatura antisoviética” (Одесский, Фельдман, 2017a: 429).

Puede ser tentador responder que la sátira de Ilf y Petrov es tan sutil e inteligente, que las obtusas mentes de los censores no pudieron detectarla, pero este no parece ser el caso: la mirada satírica sobre las condiciones de vida contemporáneas, en especial en lo que hace a la situación habitacional y las dificultades de abastecimiento de los bienes básicos, es bastante directa y evidente. Es razonable pensar que en estos años la sátira cumplió algún rol social que debió ser, en algún punto, funcional al régimen soviético. Cuál es ese rol y hasta qué punto su funcionalidad fue capaz de neutralizar la esencia subversiva de la sátira, fue objeto de debate en aquel momento y continúa siéndolo hoy.

En años recientes⁴, varias publicaciones tomaron como eje central la función de la sátira en la construcción de la identidad soviética. Tanto Marc Lipovets-

3 De hecho, en el anuncio previo a su publicación periódica en el semanario ilustrado *30 días*, la novela fue presentada como “novela-crónica contemporánea”.

4 Debemos señalar que, en las últimas décadas, la crítica ha demostrado especial interés en el periodo de la NEP. Podemos identificar al menos dos razones. La primera es práctica: la apertura de archivos permitió el acceso a materiales inaccesibles por décadas y ayudó a echar nueva luz sobre las biografías de los autores, así como reconstruir textos que habían sido alterados por diferentes instancias de censura. Por otro lado, el renovado interés por este periodo puede responder a las similitudes entre el contexto de la NEP y el contexto postsoviético. Para la sociedad postsoviética, el shock del cambio de régimen fue similar al shock propiciado por la revolución, y los años inmediatamente posteriores suponen los mismos desafíos para la reconstrucción de la identidad

ky, en *Charms of cynical reason* (2011), como Cassio de Oliveira, en *Writing rogues* (2023), reconocen la paradoja de que un género en esencia subversivo como la sátira —o más específicamente lo que llaman “picaresca soviética”—, tenga una presencia tan relevante en este contexto. Ambos consideran su rol social, pero desde diferentes perspectivas. Para Lipovetsky, la popularidad de los pícaros y embaucadores se debe a que constituye el núcleo de lo que llama, usando la terminología de Peter Sloterdijk, “la razón cínica” de la sociedad soviética:

...la necesidad cultural de proveer de una justificación simbólica a las prácticas de la economía clandestina o, en un sentido más amplio, a los mecanismos de supervivencia cínica y de engaño que existían detrás del simulacro ideológicamente aprobado de una economía dirigida por el Estado y una sociedad sin clases (Lipovetsky, 2011: 17).

En este sentido, el estafador, el que se mueve en los intersticios de la clandestinidad, se opone al sistema soviético aprobado oficialmente, pero en realidad da cuenta y justifica simbólicamente el verdadero mecanismo económico que lo mantiene en funcionamiento. Así, el pícaro se convierte en un mecanismo catártico para el sentimiento de culpa por las prácticas clandestinas (Lipovetsky, 2011: 55)

Cassio de Oliveira opone su propia tesis a la de Lipovetsky. Según su propuesta, la “literatura píqurica soviética” tiene en su origen una esencia subversiva, pero al acercarse la década del 30, la figura del pícaro es totalmente cooptada por la ideología soviética oficial, que neutraliza esa esencia. La píqurica “participa en la constitución de los cimientos discursivos de una sociedad en construcción, cooptando al pícaro como un personaje cuya propia existencia, sin embargo, resulta incompatible con esa misma sociedad que la píqurica representa y refracta” (De Oliveira, 2023: 15). Las obras literarias que analiza y que constituyen el canon de la literatura píqurica soviética, incluido el díptico de Ilf y Petrov, serían intentos de resolver esta paradoja.

Respecto del rol específico de la obra de Ilf y Petrov, Maya Vinokour aporta una interesante lectura sobre la participación de su “risa sin lágrimas” en el procesamiento del trauma reciente, como mecanismo de estabilización del régimen soviético en la década del 30: “Estos satiristas deben su posición en el canon soviético a la naturaleza de su humor, que refiere a (pero desalienta la

fijación en) el trauma que los ciudadanos soviéticos sufrieron durante y después de la revolución.” (Vinokour, 2015: 336). Esta herramienta para procesar la experiencia traumática, ya hacia la mitad de la década del 30 se habría convertido en “una herramienta de disciplina social que sería integral al éxito del proyecto soviético” (Vinokour, 2015: 337).

Amén de estas interpretaciones que destacan la funcionalidad de la sátira en la estabilización de la identidad soviética y eventualmente en la del propio régimen político, *Las doce sillas* podría haber cumplido un rol político mucho más específico. Su mera concepción, composición y publicación pueden haber entrado en el cálculo de costo-beneficio de la dirección del Partido Comunista liderado por Stalin, en su enfrentamiento contra los rivales internos. Esta es la tesis central de Odesski y Feldman, quienes proponen que la novela fue parte de la campaña de propaganda antitrotskista de fines de los años 20.

Gracias a un profundo trabajo sobre los archivos, y sobre los manuscritos y publicaciones originales, los críticos reconstruyeron una posible génesis de la novela, que contradice los propios textos autobiográficos de Ilf y Petrov, así como de Valentín Kataev, otro clásico soviético y hermano mayor de Petrov (Evgeni Petróvich Kataev) y amigo de Illia Ilf, desde su juventud en Odesa. Según la historia oficialmente aceptada, Kataev había concebido la idea general de la novela y luego la entregó a su amigo y a su hermano para que la desarrollaran. Según la reconstrucción de Odesski y Feldman, en realidad fue un encargo que recibió de Narbut, el editor de la revista *Gudak*, en la que trabajaban tanto los hermanos Kataev como Ilf. Narbut, a su vez, tenía vínculos con dirigentes de la Cheka y con Nikolai Bujarin, a la sazón aliado de Stalin contra Trotski. La novela habría sido un encargo para desacreditar a la oposición de izquierda, que cuestionaba el rumbo de la NEP y la construcción del “socialismo en un solo país”, propuestos en ese momento por Stalin, pero especialmente por Bujarin, el ideólogo de la NEP (Одесский, Фельдман, 2017a: 592).

El blanco

La tesis de Odesski y Feldman encuentra asidero al observar quiénes son el blanco de la sátira en *Las doce sillas*. No se trata específicamente de personajes que puedan interpretarse como izquierdistas o ligados a posiciones trotskistas

sino de los elementos remanentes del antiguo régimen, que se encuentran camuflados y escondidos en los pliegues de la sociedad soviética. Para la llamada “oposición de izquierda”, que bregaba por ir a fondo en una revolución mundial, estos elementos podían poner en riesgo el destino de la revolución. Desde esta perspectiva, la NEP, al permitir la iniciativa privada y el fortalecimiento de los sectores pequeñoburgueses, así como el paulatino enriquecimiento de algunos sectores campesinos, solo avivaba el fuego de posibles movimientos contrarrevolucionarios. Lo que Ilf y Petrov mostrarían en *Las doce sillas* es que todos estos elementos indeseables de la sociedad están presentes, pero son totalmente incapaces de poner en riesgo el rumbo del régimen soviético (Одесский, Фельдман, 2017a: 591). Nobles, pequeñoburgueses, miembros del clero e incluso *nepmans*, todos son señalados y puestos en ridículo por Ostap Bénder, que se aprovecha de todos ellos con sus engaños.

El ejemplo más claro es el de la conspiración de “la espada y el arado”, que Bénder organiza en Stargorod con el único fin de recaudar fondos para viajar a Moscú en busca de las sillas. Los miembros de la conspiración se muestran dispuestos a organizarse para derrocar el régimen soviético y restaurar la monarquía, pero lo único que son capaces de hacer es repartirse cargos imaginarios en el gabinete futuro y, apenas huelen la posibilidad de que la conspiración fracase, corren a entregarse a las autoridades. Esto, como interpretan Odesski y Feldman, puede ser una muestra de la solidez de la NEP, pero hay que señalar que incluso aquí hay críticas a sus consecuencias, especialmente en la figura del *nepman*, como Kisliarski, quien, temeroso de comprometerse demasiado, es incapaz incluso de votar por sí mismo a la hora de elegir los cargos, y siempre tiene una maleta lista para marchar a prisión acusado de agitador antisoviético. A pesar de que el resultado global pueda ser una defensa de la solidez de la NEP, la novela no deja de ridiculizar a estos personajes que son considerados también entre “los enemigos de clase”.

Otro personaje en el que se verifica esta lectura es el archivero, Varfolomei Korobeinikov, quien se encuentra a la espera de la caída del régimen soviético para sacar provecho comercial del registro de objetos confiscados cuando todos quieran recuperar sus bienes. En la edición canónica solo se dice eso, pero en la edición original encontramos una anécdota de su vida previa: Korobeinikov

había tramitado un seguro de vida para su propia abuela de 102 años, esperando que muriera pronto. Para su disgusto, la anciana vive al menos tres años más y Korobeinikov tiene que asumir la pérdida del dinero pagado por el seguro (Ильф и Петров, 2017a: 124–5). Leído en línea con la actitud del archivero hacia la revolución, puede entenderse que en este caso la espera también está destinada a fracasar.

El mayor objeto de burla y degradación de Bénder es sin duda su propio compañero de aventuras y aprendiz en el crimen, Ippolit Matveevich Vorobiáninov. Vorobiáninov es a todas luces una “expersona”, que podría representar algún peligro: antiguo “decano de la nobleza” readaptado a funcionario público soviético, que ha alcanzado una cierta comodidad en su vida de provincias. Sin embargo, ante la posibilidad de recuperar las riquezas del pasado, abandona todo en persecución de la silla que esconde el tesoro de su difunta suegra. A lo largo de la novela, Vorobiáninov se degrada y se transforma hasta convertirse en ladrón, estafador y, finalmente, asesino. Podemos ver que Vorobiáninov al principio de la novela está insertado en la sociedad, pero no adaptado, es un elemento potencialmente disruptivo, disfrazado en la sociedad soviética. No obstante, también desde el inicio hay rasgos que lo tornan ridículo e infeliz para el conjunto de la sociedad. Por un lado, su comportamiento y su vestuario delatan su origen y provocan la risa de sus compañeros de trabajo (Ilf y Petrov, 1999: 17), no logra realmente pasar desapercibido en la nueva sociedad. Por otro lado, desde el principio de la novela es infantilizado, lo que subraya su carácter impotente:

La agrónoma entró sin hacer ruido en la habitación y se lo llevó de la mano, como a un niño al que llevan a lavarse.

—Se ha dormido. El médico ha prohibido que la molesten. Usted, querido, mire, acérquese a la farmacia. Tome la receta y entérese de a cuánto van las bolsas para hielo.

Ippolit Matveevich se sometió en todo a madame Kuznetsova, sintiendo su indiscutible superioridad en ese tipo de asuntos (Ilf y Petrov, 1999: 21).

Esta actitud marca a Vorobiáninov durante toda la novela, es alguien que es llevado de acá para allá, como un niño. La infantilización continúa, y se profundiza, ya en manos de Bénder. En la escena de la conspiración, le ordena que para mantener su personaje solo debe hacer silencio (Ilf y Petrov, 1999: 135). Su

mutismo puede leerse también como rasgo infantil; el término “infante”, recordemos, viene del latín *infans*, el que no tiene voz, que no puede hablar. E en la tercera parte de la novela, Bénder completa la infantilización cuando comienza a llamar a Vorobiáninov por su apodo de niño, “Kisa” (Ilf y Petrov, 1999: 274). Asimismo, en el engaño para abordar el barco, le da el papel de joven ayudante de pintor (мальчик) (Ilf y Petrov, 1999: 290), siendo que Vorobiáninov casi duplica en edad a su “maestro”.

Parece claro que el blanco principal de la sátira eran los elementos remanentes del antiguo régimen y que el resultado de satirizarlos es mostrar su incapacidad para actuar. El problema, como señalamos al comienzo, radica en que Bénder tampoco es un elemento deseable de la nueva sociedad e incluso puede resultar más peligroso si se sale de control.

El arma

Anteriormente señalamos que, de los dos tipos de impostores, políticos y criminales, los más peligrosos para la sociedad eran los primeros, mientras que los segundos podían despertar simpatías. En la novela, sin embargo, resulta que los inofensivos son los impostores políticos y el criminal, Bénder, es el que puede encarnar un riesgo.

Esto se puede ver en la construcción del narrador: a primera vista, un clásico narrador omnisciente en tercera persona, que sabe todo sobre el pasado de todos los personajes. Esto resulta clave en el contexto que expusimos anteriormente, cuando la posibilidad de ocultar el pasado era primordial para la supervivencia y la construcción de la nueva identidad. En la novela, la introducción de cada personaje suele estar acompañada de un extenso repaso biográfico, de quién era antes de la revolución y de cómo llegó al momento en que lo encontramos en la historia. El narrador, decimos, conoce todo de todos, menos de Bénder. El Gran Combinador es una incógnita, irrumpió de repente, sin pasado, o solo con el pasado que él mismo quiere exponer: “El joven se llamaba Ostap Bénder. De su biografía hacía saber normalmente solo un detalle: “mi papá”, decía, “era un súbdito turco”. El hijo del súbdito turco había cambiado mucho de ocupación durante su vida...” (Ilf y Petrov, 1999: 44)

La falta de pasado y de linaje se expresa en la falta de patronímico. A lo largo

de la novela, Bénder no tiene patronímico, solo esta especie de epíteto que lo reemplaza, “el hijo del súbdito turco”, que apenas da algunas pistas sobre su origen de judío de Odesa. Asimismo, el cambio frecuente de ocupación hace difícil seguir su trayectoria. Una de las frecuentes instancias de revisión autobiográfica ante las autoridades era, justamente, dar cuenta de las ocupaciones previas, en este sentido “el punto de las preguntas no era tanto identificar la ubicación del individuo en el espacio social, sino establecer su trayectoria” (Fitzpatrick, 2005: 45). La trayectoria de Bénder es, decimos, una incógnita. A lo largo de la novela se descubren algunos otros datos sobre el pasado de Bénder, pero ninguno es expuesto por el narrador tan claramente como con el resto de los personajes. Un ejemplo es su pasado carcelario. En el final de la segunda parte, cuando Bénder se agencia los boletos para entrar al teatro, establece un intercambio con el administrador, en el que parece insinuarse que se conocen de antes:

—¿Quién es usted para que yo le dé unos asientos?

—Pues yo creo que usted me conoce.

—No lo reconozco.

—Pero la mirada del desconocido era tan limpia, tan clara, que la mano del administrador por sí sola le proporcionó a Ostap dos asientos en la fila once (Ilf y Petrov, 1999: 277).

Después de esto, el administrador reflexiona y es solo a través de su recuerdo que descubrimos que ambos habían coincidido en prisión, en 1922. Las razones del encarcelamiento se callan, pero el reconocimiento entre los dos expresidarios establece la complicidad: es mejor que los dos olviden de dónde se conocen y pasen a otra cosa.

En definitiva, Bénder es un arma perfecta para usar contra los exhombres de la sociedad soviética, pero es a la vez un riesgo. Ilf y Petrov, como dijimos, no tenían otro remedio que concluir con su muerte: Bénder no podía terminar la historia sin un castigo, o al menos sin ser conjurado el riesgo que representaba.

La muerte

Si la muerte de Bénder es un castigo y si realmente conjura la amenaza, es un punto también debatible. Para Odesski y Feldman, la muerte de Bénder tiene un matiz de triunfo: muere durmiendo sin enterarse de que toda la búsqueda del tesoro de la silla fue en vano, que los diamantes ya fueron utilizados en beneficio

del conjunto de la sociedad. Bénder muere invicto, porque escapa al verdadero castigo, que debería ser el ideológico, el que debería mostrarle que la búsqueda egoísta del beneficio propio siempre pierde frente a la búsqueda del bien común (Одесский, Фельдман, 2017b: 514). Incluso reconociendo esto, es necesario observar que, a lo largo del último tercio de la novela las capacidades de Bénder empiezan a cuestionarse y empañan hasta cierto punto su “triunfo”.

Por un lado, por lo menos desde que abordan el barco (Capítulo XXXI [XXXI-V]⁵), la sofisticación de las estafas comienza a declinar. Estas parecen cada vez más improvisadas y menos calculadas. Como ejemplo, podemos tomar el torneo de ajedrez de Vasiuki (Capítulo XXXIV [XXXVII]). La organización del torneo es lo que le da al dúo los fondos suficientes para continuar el viaje, sin embargo, Bénder decide continuar con las partidas simultáneas de ajedrez, sabiendo que más temprano que tarde el engaño va a descubrirse. Incluso así, el plan de escape es ridículo: simplemente se va corriendo. Bénder y Vorobiáninov escapan por poco de un castigo ejemplar a manos de los vasiukianos, pero lo que para el primero fue apenas una aventura más, para el segundo es el punto de partida en su camino de degradación interna que tendrá consecuencias trágicas para el propio Bénder. Lo relevante en este punto es que el cambio de Vorobiáninov resulta evidente en todos los aspectos:

En medio año de correr tras los diamantes había perdido todas sus costumbres [...] Ostap, que convivía con Ippolit Matveevich cada día, no había advertido ningún cambio en él. Sin embargo, Ippolit Matveevich había cambiado extraordinariamente. Su paso ya no era el mismo, la expresión de sus ojos se había vuelto salvaje, y el bigote ya no le crecía paralelo a la superficie terrestre, sino casi perpendicular, como a un gato viejo. Ippolit Matveevich se había transformado también interiormente. En su carácter aparecieron rasgos de decisión y crueldad antes impropios de él (Ilf y Petrov, 1999: 366-7).

Este fragmento muestra otra debilidad de Bénder: el maestro de las máscaras y el engaño, siempre capaz de leer a sus contrincantes para reconocer sus

⁵ La referencia al número de capítulo es a la edición en español. Las ediciones en ruso más recientes incluyen más capítulos (al menos un capítulo más al final de la segunda parte), que fueron restituidos para recuperar la edición periódica original. En la edición de Odesski y Feldman, este es el capítulo XXXIV, consignado entre corchetes.

debilidades, para saber dónde atacar, es totalmente incapaz de percibir el cambio en Vorobiáninov, lo cual lo lleva a bajar la guardia y terminar asesinado.

La muerte de Bénder tiene varias caras, incluso contradictorias. Es, evidentemente, un castigo: para que la novela no fuera percibida como antisoviética, debía quedar claro que su modo de vida no podía llevar a un final que no fuera trágico. Pero es también un triunfo, el de su alegría y optimismos despreocupados, ya que escapa del castigo ideológico que sí recibe Vorobiáninov al enterarse de que sus riquezas volvieron al conjunto de la sociedad. Al mismo tiempo es una demostración de los límites de sus habilidades y, en este sentido, una forma de conjurar el peligro social que representa.

Para los objetivos propagandísticos de la novela, la conclusión parece suficiente. Los enemigos fueron señalados y ridiculizados, la peligrosa arma que se utilizó para hacerlo fue neutralizada, la NEP sigue en su curso seguro de mejoramiento de las condiciones de vida. Sin embargo, casi al mismo tiempo en que termina de publicarse la novela, Ilf y Petrov deciden resucitar a Ostap Bénder. Por qué lo hicieron y cuáles fueron las consecuencias de esta decisión, es lo que intentaremos ver a continuación.

La resurrección

Para principios de 1929, *Las doce sillas* ya era un éxito de público. Lo había sido tanto su publicación periódica como la publicación en forma de libro en julio de 1928. Esto podía ser una explicación suficiente para justificar la resurrección de Bénder: en una época en la que conseguir el sustento diario era sumamente complejo, Ilf y Petrov habían matado a la gallina de los huevos de oro; algo debía hacerse para seguir explotándola. De la misma manera, en tren de conjeturas, podríamos aventurar que, si la empresa hubiera sido solo económica, hubiera alcanzado con recuperar al personaje en alguna de sus aventuras previas a los eventos de *Las doce sillas*, sin necesidad de justificar su regreso de más allá de la muerte. Pero este no parece ser el caso, Ostap Bénder tenía que volver al mismo mundo en el que estaba viviendo su público, porque detrás de su resurrección hay, de nuevo un objetivo político e ideológico.

Incluso antes de terminar su publicación periódica, *Las doce sillas* se había vuelto obsoleta en relación con el contexto político inmediato (Одесский,

Фельдман, 2017а: 594). Ya hacia octubre de 1928 la amenaza de la oposición de izquierda estaba superada y Stalin firmaba el acta de defunción de la NEP con el lanzamiento del primer Plan Quinquenal. El nuevo enemigo interno de esta etapa era el “desviacionismo de derechas”, y a quien se señalaba como su líder era el que hasta hacia poco tiempo había sido el aliado contra Trotski, Nikolai Bujarin. El cálculo costo-beneficio que había permitido la publicación de la novela ahora parecía dificultar su sostenimiento. No obstante, es probable que para ese momento Ilf y Petrov ya hubieran comenzado a trabajar en una segunda novela, titulada *El gran combinador*, claramente centrada en Bénder, que en 1931 se convertiría en la primera parte de *El bocero de oro*. En realidad, los autores contaban con apoyo oficial para emprender esta tarea.

En 1929, acompañando el viraje político, tuvo lugar un fuerte debate sobre el papel de la sátira en la literatura soviética. Entre abril y julio se dio en las páginas del recién fundado periódico *Literaturnaia Gazeta*, un debate en torno al “resurgimiento de la sátira”. Quienes la defendían, lo hacían rescatándola como un arma contra el burocratismo, el mal mayor en la era de la “crítica y la autocritica” proclamada por Stalin. Quienes se oponían a la sátira, especialmente desde la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios), señalaban que era una facilitadora de sentimientos antisoviéticos⁶ (Одесский, Фельдман, 2017b: 485-6).

En junio, *Las doce sillas* saltó al primer plano en medio de este debate, casi un año después de su publicación. También en *Literaturnaia Gazeta*⁷, A. K. Tarasenkov recuperó la novela para hacer una reseña en vísperas de su reedición. En su artículo, Tarasenkov señala el error de la crítica al haber ignorado la novela de Ilf y Petrov,⁸ y establece lo que sería a partir de aquí la línea oficial respecto de

6 Seguimos aquí la reconstrucción de Odesski y Feldman. Los artículos originales pueden consultarse en los siguientes vínculos:

Лежнев, А.“На пути к возрождению сатиры” <https://vivaldi.nlr.ru/pn000010509/view/?#page=2>

Блюм, В. “Возродится ли сатира?” <https://vivaldi.nlr.ru/pn000010514/view/?#page=2>

7 Тарасенков, Ан. “Книга о которой не пишут” <https://vivaldi.nlr.ru/pn000010517/view/?#page=4>

8 Según reconstruyen Odesski y Feldman, la inexistencia de reacciones críticas a la primera publicación de la novela es también un mito. Las primeras reacciones críticas (positivas y negativas), fueron borradas por la historiografía oficial soviética y por los propios autores de sus biografías, por razones políticas. Las reacciones negativas criticaban en demasía lo que luego se

la novela: se pueden cuestionar algunos aspectos literarios, pero desde el plano ideológico y político es incuestionable⁹ (Одесский, Фельдман, 2017b: 487-8). Ilf y Petrov, según establece Tarasenkov, no cometieron ninguna falta ideológica, escogieron bien al objetivo de sus sátiras y fueron escritores soviéticos comprometidos. Este rescate no es ingenuo, la novela de nuevo forma parte de una intriga política, esta vez contra la oposición de derecha y contra Bujarin. Por contradictorio que suene, es probable que las críticas a la NEP y a los *nepmans* presentes en la novela (y que anteriormente solo habían sido “toleradas”) hayan sido las que permitieron, a partir de su reedición (con varios cambios propiciados por la revisión de los censores) invertir el uso político y apuntarlo, ahora, hacia la derecha y los promotores de la NEP.

Las doce sillas podía estar a salvo de las críticas desde el plano ideológico, pero revivir a Ostap Bénder para que siguiera con sus aventuras en el nuevo contexto político representaba un nuevo desafío para los autores. Su resurrección era una posibilidad de enfrentarlo a los nuevos enemigos, pero también planteaba la obligación de renovar su castigo y resaltar su incompatibilidad con las nuevas condiciones políticas, ciertamente más restrictivas que las anteriores. Si en la NEP Bénder se había movido como pez en el agua, haciendo sus combinaciones y firmando una muerte en algún punto triunfal, en la Rusia del Plan Quinquenal debía quedar doblemente clara su imposibilidad de desempeñarse de la misma manera. Una transfiguración del personaje tras su resurrección no era solo una posibilidad, era, diríamos, una obligación.

¿Transfiguración?

A la pregunta sobre si hay una transfiguración en Bénder, podemos comenzar a responder con las palabras de Anatoli Lunacharski, que son una invectiva más que una constatación. Su comentario a la obra de Ilf y Petrov apareció por primera vez antes de que *El bocero de oro* terminara su publicación periódica, en

instauró como canon soviético, mientras que las reacciones positivas venían de personajes que estaba prohibido mencionar, como Mandelshtam y el propio Bujarin (Одесский, Фельдман, 2017b: 473).

9 Así se sostendría durante todo el régimen soviético, a excepción de la ya mencionada prohibición de ocho años a instancias de Agitprop, entre 1948 y 1956. Para detalles sobre los pormenores de esta prohibición ver, Одесский, Фельдман, 2017b: 594-610.

circunstancias particulares. La novela había comenzado a publicarse, como su antecesora, en el semanario ilustrado 30 días, en enero de 1931. El 30 de agosto del mismo año, en lugar de la entrega correspondiente, apareció en la revista el artículo de Lunacharski “Ilf y Petrov”, que serviría como prólogo a la edición estadounidense de la novela (Одесский, Фельдман, 2017b: 535). Para Lunacharski, Ilf y Petrov son humoristas más que satíricos, y el humor, sostiene, es fundamental incluso para una empresa completamente seria como es la construcción del socialismo (Луначарский, 1931). Con este artículo, Lunacharski le da a la nueva novela la validación oficial necesaria para concluir su publicación y allanar el camino a su eventual publicación como libro en la URSS. Este no es un detalle menor, ya que la publicación en el periódico se había interrumpido por orden del jefe de la Dirección General de Literatura y Publicaciones del Comisariado del Pueblo para la Educación¹⁰. Tras este apoyo, la novela terminó de publicarse en 30 días, incluso con la prohibición vigente (Одесский, Фельдман, 2017b: 540), pero tardó casi un año en publicarse finalmente como libro, a fines de 1932.

El apoyo oficial, claro, no venía sin condiciones. Lunacharski señala que el innegable éxito de público y el atractivo de la novela se debía principalmente a Ostap Bénder, pero agrega que el Gran Combinador solo es aceptable contrastado con los otros elementos indeseables de la sociedad soviética; si fuera enfrentado con la “auténtica vida soviética” esta “debería aplastarlo”. Como señalamos, al final de *Las doce sillas*, el peligro de Bénder se conjura con su muerte. Su resurrección debería dejar aún más en claro que no es un elemento deseable de la sociedad. Para Lunacharski, Bénder no solo debía perder, su derrota debía ser final y definitiva, podríamos agregar: más definitiva incluso que la muerte. De manera que, una vez resucitado, Bénder tiene solo dos opciones, transformarse en ejemplo del castigo o, como pide Lunacharski en el objetivo de máxima, aunque poco probable, transformarse en constructor del socialismo: “Creo que con-

¹⁰ Este es un capítulo más en los enfrentamientos entre las diferentes posiciones políticas en el campo de la literatura, generados sobre todo por el excesivo celo ideológico de los integrantes de la RAPP. Estos debates a cielo abierto en la prensa, como muchos otros, terminaron cuando Stalin eliminó a la RAPP y promovió la creación de Unión de Escritores de la URSS, con Maksim Gorki a la cabeza.

vertirse en constructor del nuevo futuro le sería muy, muy difícil, aunque, con la gigantesca fuerza purificadora del fuego revolucionario, hechos semejantes son posibles”¹¹. La transformación de Bénder en un miembro virtuoso de la sociedad soviética, por lo tanto, es deseable, pero incompatible con el personaje. Como vimos desde el comienzo, el propio Bénder resucitado expone la imposibilidad, él no puede y no quiere convertirse en constructor del socialismo. Solo queda la vía del castigo ejemplar. Ilf y Petrov, en un gesto complaciente con la ideología oficial, traen a Bénder de entre los muertos para propinarle el castigo del que escapó en la primera parte, para convertirlo en un ejemplo mejor frente a la sociedad.¹² Esto explica aquella incógnita que planteamos al comienzo del trabajo, lo que los autores en su prólogo no revelaban: Bénder vuelve de más allá de la muerte para recibir la parte del castigo que había eludido.

Sin embargo, nuestra otra pregunta aún no fue respondida: ¿es el Bénder de *El boceto de oro* el mismo personaje que murió en *Las doce sillas*? ¿No es acaso el contexto el que cambia, mientras el personaje permanece igual? Podemos responder, siguiendo a Lunacharski, que el cambio del contexto implica un cambio en el personaje, esto es, el contexto con el que contrasta Bénder determina su valor.

En *Las doce sillas* vimos que el contraste lo daban los elementos remanentes del antiguo régimen. En *El boceto de oro*, como indica la era de la “crítica y la autocrítica”, el enemigo es el burócrata enquistado en la administración soviética, el malversador que se enriqueció clandestinamente aprovechando las posibilidades de la NEP, tipificado en Alexander Koreiko. El nuevo enemigo demuestra en varias ocasiones ser un rival de mayor fuste para Bénder e incluso pone en duda sus capacidades propinándole pequeñas derrotas. No obstante lo cual, la victoria de Bénder termina concretándose: mediante la extorsión logra quitarle a Koreiko la mitad de su fortuna.

Pero para lograr su objetivo, Bénder debe atravesar un cambio, ninguna de

11 Думаю, что оказаться ему строителем нового будущего очень и очень трудно, хотя при гигантской очищающей силе революционного огня подобные факты и возможны.

12 Así lo verificó la propia crítica oficial, según testimonia el artículo de A. Selivanovski en Literaturnaia Gazeta (23 de agosto del 32): “Los autores actuaron correctamente al resucitar físicamente a Bender para destruirlo ideológicamente” (citado en Одесский, Фельдман, 2017b: 548). Publicación original disponible en: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000010716/view/?#page=3>

sus estafas anteriores sirve, debe crear una nueva (Ilf y Petrov, 2002: 209). Si en *Las doce sillas* Bénder usa casi diez identidades falsas diferentes, desde inspector de seguridad contra incendios hasta gran maestro de ajedrez, y se basa fundamentalmente en su dominio de los diferentes registros del habla cotidiana soviética, en *El becerro de oro* este tipo de farsas se reduce significativamente. Bénder cambia su modus operandi: para ganarse el dinero de Koreiko, abandona su capacidad de imitar diferentes registros de habla y confía en el poder de la escritura. Mientras Panikovski y Balagánov se burlan de su método, porque no lo entienden (Ilf y Petrov, 2002: 283), Bénder confecciona el dossier de investigación de Koreiko, se convierte en un agente estatal, un investigador criminal, aunque al servicio de sus propios intereses. Al mismo tiempo, como fachada para sus actividades, monta una dependencia oficial ficticia, que contra todo pronóstico por lo ridículo de su objetivo (el acopio de cuernos y pezuñas) termina poniéndose en funcionamiento por sí sola y dando resultados (Ilf y Petrov, 2002:465). Podríamos concluir que, para hacerse con el dinero de Koreiko, Bénder se ha convertido él mismo en parte de la maquinaria estatal soviética, en un burócrata.

Finalmente, el plan resulta y es en el momento del aparente triunfo, en el que el valor relativo de Bénder resalta, cuando, una vez millonario, comienza a contrastar con la “auténtica vida soviética”. Al intentar hacer uso de su riqueza, Bénder constata lo que Koreiko ya había entendido: los millonarios y los individuos no tienen ningún privilegio en la sociedad soviética, solo importa el colectivo y el valor del trabajo en beneficio de la sociedad. Con esta constatación, Bénder pierde otro rasgo que lo había caracterizado en *Las doce sillas*, la alegría y el optimismo constante a pasar de los contratiempos. En la primera novela, Bénder concibe las estafas casi como un fin en sí mismo, disfruta el solo hecho de pensar y aplicar sus magistrales combinaciones. En *El becerro de oro*, las estafas dejan de ser un fin en sí mismo para pasar a ser un medio para un fin, la obtención el dinero que le permita emigrar. Al perder este rasgo característico, Bénder por primera vez se siente derrotado, justamente cuando creía haber triunfado.

Bénder termina de percibir esta realidad en el encuentro con los jóvenes comunistas en el tren. En términos de contrastes, esta escena es especialmente significativa:

De pronto se sintió terriblemente viejo. Tenía ante él a una juventud un poco ruda, franca, tan falta de malicia que llegaba a ofender. Él era diferente a sus veinte años. Reconoció ante sí mismo que a sus veinte años él era mucho más polifacético, y peor. Entonces no reía, solo se sonreía. Éstos, en cambio, se reían con todas sus fuerzas (Ilf y Petrov, 2002: 451).

Se entiende: el Bénder actual ya no es joven, pero el Bénder joven tampoco se parece en nada a la nueva juventud, alegre, sincera y comprometida con la construcción del socialismo.

El castigo ideológico de Bénder se completa con el final: cuando acepta que es imposible utilizar su dinero en la URSS y ve frustrado el proyecto de casarse con Zosia, Bénder decide cruzar la frontera hacia Rumanía, llevando a cuestas su dinero, transformado en divisas y objetos de valor. En una escena completamente humillante, Bénder es golpeado y desvalijado por los guardias de frontera rumanos, que lo devuelven a la URSS. En el final, una de sus frases de cabecera al concretar una estafa, “¡Se ha roto el hielo!”, se vuelve irónicamente contra él: el hielo del río congelado que intentó cruzar, literalmente se rompe bajo sus pies y Bénder se salva por poco de congelarse en el agua helada (Ilf y Petrov, 2002:477-8). El Gran Combinador regresa derrotado y humillado a la URSS.

En resumen, podemos ver que algunos rasgos importantes de Bénder han cambiado, pero este cambio no es una renovación ni una salvación. Esto, como ya señalamos, era incompatible con el personaje, sin embargo, los autores habían explorado la posibilidad en los manuscritos. En un final alternativo, que no llegó a publicarse en ningún formato, Bénder dona el dinero y logra casarse con Zosia. Así, Bénder renuncia a su vida de estafador para formar un hogar soviético. Odesski y Feldman observan que este final hubiera sido un nuevo triunfo de Bénder, en tanto hubiera escapado, de nuevo, del castigo definitivo (Одесский, Фельдман, 2017b: 552).

Diferimos en este punto, creemos que la redención de Bénder, su transformación en un miembro funcional de la sociedad soviética hubiera sido en realidad su derrota definitiva. Esa transformación en “el poder purificador del fuego de la revolución” era, después de todo, el objetivo de máxima de Lunacharski. En el final definitivo, Bénder es fiel a sí mismo (o al menos a lo que es su nuevo yo después de los cambios que señalamos): a pesar de ser derrotado y humillado,

trató de ir hasta las últimas consecuencias. En este plano solo podemos conjutar, pero nos animamos a hacerlo: si Bénder se hubiera transformado en un camarada soviético más la popularidad de su figura no hubiera sido la misma.

Transfiguración

Analizar la muerte y resurrección de Bénder nos permitió tratar extensamente sobre la funcionalidad política del diptico de Ilf y Petrov. Pudimos recorrer las investigaciones más recientes, que iluminaron los detalles de su concepción, redacción y publicación, en torno a las intrigas políticas de su contexto. Vimos también las interpretaciones oficiales y cuáles fueron los rasgos de las novelas que les permitieron convertirse en textos canónicos de la literatura soviética.

No hemos dedicado, sin embargo, el mismo espacio al otro recorrido de las novelas, el que se da más allá de las manipulaciones políticas, esto es, el camino de la aprobación que dio la sociedad soviética al incorporar sus frases como parte del habla cotidiana y al adoptar a Ostap Bénder como uno de los suyos. Debemos subrayar que, a pesar de la insistencia de la crítica oficial en indicar que Bénder no era un héroe soviético positivo y la actitud hasta algún punto complaciente de sus creadores al propinarle un castigo ejemplificador, su popularidad entre el público nunca mermó. Tal vez, incluso, la incorporación de estas novelas al canon soviético pueda interpretarse como una capitulación de la ideología oficial ante este veredicto de la sociedad. Es decir, para la crítica soviética fue más importante controlar los usos de Bénder incorporándolo al canon y tratando de orientar sus interpretaciones, que dejarlo circular por la clandestinidad de forma exclusivamente antisoviética, con el riesgo que implicaba.

Resulta evidente, creemos, que Bénder se vinculó con la sociedad de una forma que va más allá de las intencionalidades y los usos políticos. No fue solo una herramienta política, o mejor dicho, pudo haberlo sido para quienes trataron de encausarlo ideológicamente, pero en su circulación pública pasó, ahora sí, por una verdadera transfiguración: partiendo de la marginalidad criminal se transformó en héroe popular.

Bibliografía

Corpus literario

ILF, I., PETROV, E. (1999) [1928] *Las doce sillas*. Trad. de Helena-Diana Moradell. Barcelona: Acantilado. Edición digital en PDF recuperada de: <https://z-library.sk/book/14801957/563f51/las-doce-sillas.html>

ILF, I., PETROV, E. (2002) [1931] *El becerro de oro*. Trad. de Helena-Diana Moradell. Barcelona: Acantilado.

ИЛЬФ, И., ПЕТРОВ, Е., (2017а) [1928] *Двенадцать стульев*. Москва: Издательство ACT. [ILF, I., PETROV, E. (2017a) [1928]. Las doce sillas. Moscú: Editorial AST]. Edición digital en PDF recuperada de: <https://z-library.sk/book/11660028/deceb5/двенадцать-стульев-litres-Полная-версия-романа.html>

ИЛЬФ, И., ПЕТРОВ, Е., (2017b) [1931] *Золотой теленок*. Москва: Издательство ACT. [ILF, I., PETROV, E. (2017b) [1931] El becerro de oro. Moscú: Editorial AST]. Edición digital en PDF recuperada de: <https://z-library.sk/book/11664824/d2f451/Золотой-теленок.html>

Corpus teórico

DE OLIVEIRA, C. (2023) *Writing Rogues: the soviet picaresque and Identity Formation, 1921-1938*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

FITZPATRICK, S. (2005) *Tear off the masks! : Identity and imposture in twentieth-century Russia*. New Jersey: Princeton University Press.

FITZPATRICK, S. (2017) [1994] *La revolución rusa*. Trad. de Agustín Pico Estrada. Buenos Aires: Siglo XXI.

LIPOVETSKY, M. (2011) *Charms of the cynical reason: the trickster's transformations in soviet and post-soviet culture*. Boston: Academic Studies Press.

VINOKOUR, M. (2015) “Books of Laughter and Forgetting: Satire and Trauma in the Novels of Il’f and Petrov”, en *Slavic Review* 74, no. 2.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. (1931) “Ильф и Петров”, en 30 *дней*, 1931, n 8, agosto. [LUNACHARSKI, A. V. (1931). “Ilf y Petrov”, en 30 *días*, 1931, nº 8, agosto]. Recuperado de: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/ilf-i-petrov/>

ОДЕССКИЙ, М.П., ФЕЛЬДМАН, Д.М. (2017a), “История легенды: роман

«Двенадцать стульев» в литературно-политическом контексте эпохи” en ИЛЬФ, И., ПЕТРОВ, Е., (2017a) [1928] *Двенадцать стульев*. Москва: Издательство ACT. [ODÉSSKI, M. P., FELDMAN, D. M. (2017a). “Historia de una leyenda: la novela *Las doce sillas* en el contexto literario-político de la época”, en ILF, I., PETROV, E. (2017a) [1928]. *Las doce sillas*. Moscú: Editorial AST]. Edición digital en PDF.

ОДЕССКИЙ, М.П., ФЕЛЬДМАН, Д.М., (2017b) “История легенды: роман «Золотой теленок» в литературно-политическом контексте эпохи” en ИЛЬФ, И., ПЕТРОВ, Е., (2017b) [1931] *Золотой теленок*. Москва: Издательство ACT. [ODÉSSKI, M. P., FELDMAN, D. M. (2017b). “Historia de una leyenda: la novela *El becerro de oro* en el contexto literario-político de la época”, en ILF, I., PETROV, E. (2017b) [1931]. *El becerro de oro*. Moscú: Editorial AST]. Edición digital en PDF.

Velimir Jlébnikov y Guennadi Aiguí, dos voces en la identidad

Luis Harriet

En la literatura contemporánea, la identidad y la memoria son dos de los temas que más se abordan en el último tiempo. Como ya es conocido, las identidades son varias y abarcan diferentes aspectos, lo personal, social, cultural o nacional. También se mencionan, entre otras, identidades de género, edad, religión. Se podría señalar que la identidad de una persona o de una colectividad es una constante que se compone de un conjunto de rasgos, características o circunstancias que permiten no solo una identificación sino también una pertenencia con el medio (Maldonado Aleman, 2010: 173).

Tendríamos que mencionar que quienes integran una comunidad, al identificarse por rasgos y costumbres en común, establecen la identidad cultural del grupo, que incluye espacio y tiempo, individualidad y colectividad. Es una transformación y desarrollo constante, es la construcción de un estilo de vida igual y diferente (Guzmán Ariza, 2014). Por otro lado, la identidad no es fija e inamovible, sino que se encuentra en un constante devenir a través de modalidades contradictorias (Zamora, 2014). En esta dirección Castellón y Araos señalan que el territorio, además de la ubicación espacial, impone características físicas que se relacionan con el modo de ser. Por otra parte, a las especificaciones mencionadas, estos autores le suman la religión entendida como interpretación del mundo y, por último, también incorporan el lenguaje con las diversas discursividades (Castellón y Araos, 2006).

Sin embargo, si bien la identidad reconoce una semejanza también señala una diferencia con el otro. Ese reconocimiento de la alteridad podría occasionar un enriquecimiento y complementación entre las diversas identidades, pero también puede producir grandes enfrentamientos, el choque de culturas, más

que un encuentro. La dominación de una sobre otra fueron una constante en la historia de la humanidad.

Es en la memoria en donde a través del recuerdo persisten esos rasgos identitarios, de esta manera se establece una relación con el pasado, no se puede renunciar a ese tiempo, se construye una diacronía que se proyecta al futuro. En ese transcurrir cronológico, la identidad presenta variaciones, aunque, y pese a estos cambios, habría una constante que se sostiene con el suceder de las diferentes épocas.

Estas características señalarían una identidad visible cuya presencia debe ser defendida, preservada y reivindicada. Sin embargo, esta misma identidad no es única ni homogénea, sino que incluye una variedad de culturas que también deben ser valoradas y que reflejan un proceso de interacción entre las características locales, nacionales y globales (Escalona Velázquez, 2014). Esa misma heterogeneidad la encontramos no solo a nivel global sino también dentro de una misma comunidad en donde del mismo modo están presentes, tanto una cultura dominante como otras que se encuentran postergadas o que son periféricas y que se esbozan a partir de ausencias y fragilidades. Esta situación, la presencia de una cultura aparentemente hegemónica y otras que se encuentran marginadas, evidencian fisuras y debilidades dentro del cuerpo social.

Por otra parte, el discurso de identidad utiliza diferentes medios para lograr su visualización, entre ellos, la literatura tiene un rol fundamental, aunque ambiguo a la vez. Por un lado, defiende y consagra en el canon oficial un modelo que puede parecer hegemónico, pero, por otro, al relacionarse con lo ausente y lo posible, también otorga presencia a identidades postergadas y de esta manera se podrían visualizar culturas que por diversos motivos fueron relegadas y así cambiar su condición de invisibilidad.

Este cambio señala una dinámica permanente que refleja una tensión entre mantener cierto discurso y otro que puja por trascender y conquistar un nuevo lugar. Las identidades postergadas circulan y se difunden por medios alternativos al oficial y su visualización refleja una disputa de zonas silenciadas en una cultura que se encuentra en continuo descubrimiento.

En estas condiciones de marginalidad, el discurso identitario postergado puede adoptar varias modalidades. Una de estas opciones es el tono elegíaco

que puede expresar el lamento de aquello que no ocurrió o que fue oprimido. Otras de las variantes es manifestar el deseo de revertir una situación y adoptar la modalidad utópica al proponer e identificarse en un sistema diferente. Por último, una tercera alternativa sería aquella en la que el discurso tome características reivindicativas al dar a conocer y valorar una cultura periférica (Mansilla Torres, 2006). Desde esta óptica podemos encontrar en el lenguaje poético diferentes expresiones de identidad.

Si consideramos las variantes del discurso postergado que ya mencionamos, podríamos encontrar en los poemas de Velimir Jlébnikov (1885-1922) y de Guennadi Aiguí (1934-2006) dos variantes que evidencian un discurso de identidad abordado de diferente manera y desde una óptica en particular. En el primero de los mencionados, Jlébnikov, la identidad se manifiesta como deseo utópico, propone un nuevo paradigma ante un modelo social que se desmorona. En cambio, en Aiguí, la identidad se relaciona como una expresión de una cultura postergada a la que perteneció y en la cual la Naturaleza tiene un protagonismo esencial.

Desde esta óptica es que encontramos en la obra poética de estos autores una relación con la lengua que fue primordial en la construcción de la identidad buscada o reivindicada.

Velimir Jlébnikov, la consagración de la primavera utópica

Este poeta junto a otros intelectuales (Maiakovski, Burliuk y Kruchonij entre otros) funda el Futurismo ruso. En el manifiesto inaugural del movimiento, “Bofetada al gusto público”, ya se evidencia una estrecha relación con el lenguaje. En el primer punto reclaman enriquecer el diccionario con nuevos términos y a continuación proclaman el odio inexorable a la lengua vigente (Khlebnikov, 1984: 210). Es un claro llamado a los neologismos tal como lo señala Jlébnikov en “Nuestra base”: “la creación de palabras es la explosión del silencio lingüístico de las capas sordomudas de la lengua” (Jlébnikov, 2019: 310). Según el futuriano, la creación de palabras no vulnera las leyes de la lengua (Jlébnikov, 2019: 316) sino que el neologismo ampliaría el significado original del término revitalizándolo. La nueva palabra podría surgir de diferentes modos, uno de ellos sería unir dos términos como en “zemianin” que se origina al unir la raíz del sustantivo tierra y la terminación del adjetivo campesino, el nuevo término señalaría

la estrecha relación entre ambos. Otra posibilidad es que al cambiar una letra de la palabra cambia su significado original como en *Pravítelstvo* (Gobierno) y que al variar la primera consonante originaría *Nravítelstvo*. El nuevo término sería el Gobierno que se basa en aquello que le guste, *Gustierno* (Jlébnikov, 2019: 315).

Esta revitalización propuesta por el futuriano, estaba relacionada con rescatar el poder de las palabras que residía fundamentalmente en su sonido y que estaba más allá de la comprensión racional. Jlébnikov toma el ejemplo de los conjuros y rezos que se mantuvieron a través del tiempo y que en muchos casos son incomprensibles, pero influyen sobre la conducta de las personas (Jlébnikov, 2019: 330) como ocurre en la actualidad con la variante del ruso que se emplea en las misas de la Iglesia Ortodoxa y que resulta incomprensible para los feligreses de hoy.

Para Jlébnikov, estas palabras encierran verdades universales, su sabiduría se descompone en sonidos aislados (s, sh, m, v, entre otros); sin embargo, ese poder, esa sapiencia hoy se perdió y el lenguaje es solo un reflejo opaco de aquel saber:

De este modo, la noche de la cotidianidad permite ver débiles significados de las palabras, parecidos a débiles visiones de la noche. Puede decirse que el lenguaje cotidiano son las sombras de las grandes leyes de la palabra pura que han caído sobre una superficie despareja (Jlébnikov, 2019: 311).

Este poeta sostiene que es necesario rescatar la lengua y señala que hay sonidos básicos comunes a todos los idiomas, afirma que ellos son semillas de bosques diferentes (Jlébnikov, 2019: 319). Estos sonidos elementales dieron origen a lenguas que, en un principio, unieron a los seres humanos, era cuando “las palabras destruían la hostilidad y hacían el futuro transparente” (Jlébnikov, 2019: 303). Luego, al surgir intereses y ambiciones que dividieron a la Humanidad estas lenguas se “mentalizaron” y se transformaron “en campos de lucha aduanera, en sucesión de mercados verbales”. Los diferentes idiomas fueron el reflejo de otras diferencias “racionales” que evidenciaron una lucha por el poder y la guerra entre los seres humanos. Jlébnikov proponía otro idioma para unir nuevamente a la Humanidad:

Que sea un solo idioma escrito el compañero de viaje de los destinos venideros del ser humano, y que represente un nuevo torbellino unificador, un

nuevo recolector del género humano, los mudos signos gráficos armonizan la polifonía de los idiomas (Jlébnikov, 2019: 303).

Es decir, una nueva realidad implicaría nuevas palabras, un nuevo idioma para la sociedad ideal. Para ese futuro utópico, debería quedar atrás la vieja estructura con su lengua perimida. Esa nueva lengua debía trascender lo racional que produjo profundas divisiones, sería parte de una nueva identidad cultural que volvería a unir a la Humanidad. Este pensamiento fue la base para la creación del záum, el idioma que idearon Jlébnikov y Kruchónij. Este idioma que trasciende lo racional, tomaba elementos comunes de diferentes lenguas como uno de sus pilares lingüísticos para la concreción de su propósito (Jlébnikov, 2019: 319).

Todos estos principios lingüísticos Jlébnikov también los aplicó en su obra literaria, utilizó tanto los neologismos como el záum y los empleó en verso libre; esa métrica fue vanguardista para ese momento en Rusia. Si observamos el primer principio, la creación de palabras, notaremos que fue uno de los tópicos que Jlébnikov mantuvo en toda su obra, por ejemplo, en un poema de 1908, *Caramillaba yo mi caramillo*, el verso “obedientes me cubrían las estrellas en ligera giriente”. Este último término, según nota del traductor, lo creó con la raíz de la palabra krush- (girar) y la terminación -tok (corriente) (Jlébnikov, 2019: 27). Otro ejemplo lo encontramos en el título de uno de sus últimos poemas, *Ladomir*, que es un neologismo formado por dos palabras lad (armonía) y mir (universo y paz) como lo señala el traductor (Jlébnikov, 2019: 76).

Por otra parte, y en relación con el záum, lo utiliza en *Zanguezi*, Plano II:

¡Pirarára-pirurúru!
 ¡Leolóla buaróoo!
 ¡Vicheólo sesesé!
 ¡Vichil!¡Vichi!¡bi bi!
 ¡Zizaziza izazó!

La obra poética de Jlébnikov no estuvo al margen de lo que sucedía en Rusia en las primeras décadas del siglo XX y por este motivo encontramos en poemas como *Ladomir*, *Zanguezi* o en *Propuestas* referencias a una nueva sociedad. En *Ladomir* (1920) refiere a ese cambio:

Los dedos del pasado convulsos se clavaron
En la garganta de aquello que se ha ido.

(*Ladomir, 1^a parte*, vv 105-107)

Y se hunden los rascacielos en el humo
De la divina explosión.
Y envuelto en anillos grises
Está el palacio del lucro y la ganancia.

(*Ladomir, 2^a parte*, vv 151-154)

Y las agudas tentaciones del beneficio,
La desigualdad y las montañas de dinero
-motor potente de los años idos-
Por una canción cambiará el hombre actual.

(*Ladomir, 3^a parte*, vv 210-213)

También encontramos menciones a los nuevos tiempos en Zanguezi:

Son de hierro esos palos del tiempo,
Ejes de sucesos sobresalen del mundo disecado,
Varillas que perforan los fantasmas de las guerras.

(*Zanguezi, Plano XIII*)

Año 17. Los reyes abdicaron ¡La yegua de la libertad!
Galopa salvaje hacia adelante.
En la plaza, el águila destrozada.
El reflejo del cuchillo en sus
ojos oscuros.
La autocracia
no la contendrá;
Cabalga, dispersa el polvo de sus cascos,
orgullosa, cabalga la profetisa.
Se golpea con las piedras, se arrastra
viejo, moribundo el pasado.

(*Zanguezi, Plano XVII*)

También en *Propuestas* el poeta señala algunas medidas que deberían tenerse en cuenta para los nuevos tiempos. Estas consideraciones varían en su temática y alcance, por ejemplo, en caso de nuevas guerras, propone utilizar balas soporíferas en vez de la pólvora. Además, sugiere una nueva unidad monetaria: los latidos del corazón, que están repartidos por igual entre todos los seres humanos. Otra de las propuestas que resultó anticipatoria fue recomendar la radio como medio educativo.

Sin embargo, Velimir Jlébnikov no solo utilizó neologismos o el záum en su obra, sino que también empleó arcaísmos, aunque en muchas menos oportunidades. Por ejemplo, en el *Epílogo de I y E*, el propio autor refiere que utilizó la palabra zoi “antiguo vocablo ruso que significa eco” (Jlébnikov, 2019: 121). En varios poemas menciona a Rusia con su antigua denominación, Rus, por ejemplo, en el poema *En este día de osos celestes*: “y hacia el mar ruidoso veo la Rus de las aves”.

En relación con los sucesos de aquellos años, tanto el discurso poético de Jlébnikov como el de su obra no literaria evidenciaron la necesidad de un cambio utópico. La búsqueda de una nueva identidad lo llevó, por un lado, a reafirmar su origen no solo al emplear arcaísmos, sino que también en sus versos realiza numerosas citas geográficas, menciona personalidades históricas, políticas y culturales como también seres mitológicos, lo que permite contextualizar sus poemas. Pero, por otro lado, a través de neologismos y la utilización del záum se relaciona con el nuevo modelo. De esta manera, su obra señala el cambio y la búsqueda de una identidad utópica sin dejar de lado la cultura desde la que surge su poesía.

Guennadi Aiguí, reivindicar la identidad

Encontramos una situación diferente en la obra de Guennadi Aguí quien no proponía un modelo utópico, sino que, a través de su obra, daba a conocer la cultura chuvasia a la que pertenecía.

Según León Robel, traductor del ruso al francés, la identidad de Aguí como poeta solo podría ser comprendida en relación con su herencia chuvasia. El propio traductor cuenta que en sus primeros contactos con el escritor le pidió por carta detalles de su obra y como respuesta no recibió ni una sola palabra sobre sus poemas, pero sí una gran información de Chuvasia (Schnaiderman, 1993: 210). La relación de Guennadi Aguí y la cultura chuvasia es indisoluble.

Otro ejemplo de esta relación lo encontramos en palabras del propio poeta quien tuvo una estrecha relación con Rene Char, en una oportunidad le escribió y le regaló al escritor francés su poema *Campo en el Fuerte Invierno* en donde reflejaba “la imagen de mi tierra, el único bien, el más querido que podía darle como presente” (Pomierantzhev, 2018).

La cultura de esa región es el sustrato de su obra: “la profundidad, el misterio y el color de mis trabajos descansan en la tradición chuvasia” como señala en una entrevista en donde también comenta algunos detalles de la idiosincrasia de esa cultura en la cual el río es dios, la forestación puede hablar, el padre reencarna en un árbol, el sol y la luna son seres vivientes, los chicos crecen rodeados y protegidos por las fuerzas de la naturaleza (Maryniak, 1993: 30). Este ámbito es sagrado, todo tiene un valor particular, tanto la nieve como el sendero, el cielo como los abedules, en ese ambiente está inmerso el ser humano, lo integra como un elemento más:

y son tibios los robles-como si en ellos la sustancia de la gratitud
se oyera como un habla.

(Al “libro de la larga despedida”)

En esta mirada panteísta, la naturaleza no es algo ajeno y ni exterior a su ser:

y el hombre va por el campo
como si fuera Voz y Respiración
entre los árboles, como si estos esperasen
por primera vez sus nombres.

(Sin nombre)

En varios poemas se torna borroso el límite entre el ser humano y la naturaleza:

Es solo ramaje mojado en la niebla y yo lo llamo pena
Y con la tristeza del borde del camino por la vida olvidada
avanzo por los rieles
donde intranquila enrojece-blanquea siempre la misma
campesina con la cesta
en el campo de la angustia-como si se moviera la sangre
con el mismo ocaso.

(Cancioncita al borde del camino)

En consecuencia, ese ámbito no solo es un espectáculo para ver o apreciar, sino también el entorno en donde reconocerse.

Esta valoración estaba lejos del folclorismo y opuesto a los nacionalismos a los que consideraba un retroceso (Maryniak, 1993: 30). La valoración que Ai-guí realiza sobre la cultura lo lleva a cuestionar ciertas nociones de lo popular al señalar que ese término no es sinónimo de lo accesible ni tampoco que esté

destinado a un amplio público, sino que lo popular “es una exhibición compleja de las raíces más profundas de la ética y estética conjugado con las fuentes de la cultura nacional” (Pomierantzhev, 2018).

Sin embargo, este caudal cultural expresado en su lengua local tuvo el límite de su idioma, sus poemas serían leídos solo por aquellos que conociesen el chuvasio. Ante esta situación Pasternak (1890-1960) y Hikmet (1902-1963) le aconsejaron que comience a escribir en ruso, comentario que consideró y aceptó. Seguramente tener que renunciar a la propia lengua con la fuerte impronta identitaria que posee y adoptar otra para poder trascender fue una decisión difícil tanto en el plano moral como en el psicológico (Maryniak, 1993: 30).

2

Puedes renunciar al espacio. A las sombras fantasmales. Y a los vivos. Y descubres- *la última*, donde otra vez encuentras todo lo que habías perdido- la patria lengua.

Ser enterrado. En *esta patria*, con la esperanza de permanecer en *ella*: el resplandor que ilumina a los que quedan (aunque el Limbo Lengua y sabías lo peor de ella, que introducía crepúsculos-en su Resplandor).

Y no existe-otra. Permanecer en *ella*. Con alguna esperanza e incluso sin ella.
(*Patria-Limbo en Aiguí*, 2002)

La contrapartida de ese cambio fue dar a conocer una cultura periférica.

En lengua rusa y como ya lo hacía en su idioma local Aiguí compone en verso libre a contrapelo de la estética dominante que es el verso métrico y con rima (Arriazu, 2019: 244). De esta manera al adoptar el verso libre se relaciona con la vanguardia de comienzos del siglo XX y a su vez recupera la tradición rusa del verso silábico antiguo y la literatura ortodoxa (Arriazu, 2019: 245). Aiguí, sin dejar su visión originada por la cultura chuvasia adopta el verso libre, paradójicamente, vanguardista y tradicional a la vez.

Si bien el inicio de la poesía chuvasia data del siglo XVIII, Aiguí dio gran importancia a la antigua tradición oral y compiló una antología poética de esta región cuyo prólogo dedica a su madre, pero además de mencionarla por su nombre la relaciona con sus antepasados otorgándole identidad y pertenencia: “A la memoria de mi madre Khevedus, hija de Yogur, de la familia Yumankka” (Aygi, 1991: XIII).

Su madre pertenecía al grupo de sacerdotes, sabios y practicantes de la medicina antigua, por su parte la tía lo llevaba de niño a presenciar antiguos ritos en una lengua incomprendible para él (Schnaideman; 1993)

Aiguí, en varias entrevistas, señala esta fuerte presencia cultural. Se refiere a Chuvasia con detalles de su historia, costumbres y localización como en el prólogo de la antología ya citada, sin embargo, en sus poemas encontramos una gran ausencia de estas referencias. A diferencia de Jlébnikov, que en buena parte de su obra realiza numerosas citas locales que permiten relacionar al poema en una región determinada como ocurre con *Ladomir*, en Aiguí no hay referencia alguna que nos permita relacionar esos versos con Chuvasia. En la bibliografía consultada solo se encontraron aisladas menciones a lugares específicos de la región como el poema titulado “*Una noche en Demisova Gorka*”.

Sin embargo, esta ausencia de referencias realza la mirada del poeta como expresión de la cultura chuvasia que se encuentra presente en su obra “de una manera estilizada casi imperceptible y que se funde con las imágenes del cristianismo y de la poesía moderna” (Pagani-Cesa: 130).

Esa mirada no se refiere solo a la naturaleza, sino que los poemas también mencionan a Mozart (*Mozart: casación I*) una masacre de Stalin (*Sobre el mismo bosque*) o el poeta traductor Konstantin Bogatiriov (*Sueños: manzanos en flor*). Aiguí ve al mundo desde una cultura que no menciona de manera explícita, pero que indudablemente otorga identidad a sus versos. Podríamos preguntarnos si es necesario aludir a dioses o ríos de la región para reflejar su cultura. Borges señala que “lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local” (1998: 195). De esta manera no sería necesario nombrar lo evidente ni tampoco centrarse en un forzado localismo que limitaría la temática, sino reconocer esa pertenencia y también el sonido de voces diferentes, otras que integran la propia mirada. Si bien Aiguí se consideraba chuvasio y era un orgullo para él ser identificado como tal, nunca dejó de escuchar otros pensamientos y aceptar visiones ajenas a su cultura local. Ante estas diferencias fue permeable y, por ejemplo, como ya señalamos, mantuvo una gran comunicación con el poeta francés Rene Charr de quien se consideraba su discípulo (Pomierantzvev, 2018).

Los poemas de la nueva identidad

Según Octavio Paz, la poesía contemporánea pone en evidencia una característica en la historia de la humanidad que se expresa con mayor intensidad en las sociedades modernas y es la de zanjar la distancia que separa al ser humano con el mundo exterior (1979: 3-6). Para ese fin, según este autor, la poesía se mueve entre dos extremos, en uno de ellos se profundizarían los valores mágicos primitivos. De esta manera, se lograría un reencuentro del ser humano con su origen al relacionarse nuevamente con lo animal y natural, es decir habría una vuelta a una etapa anterior y si bien no sería como en aquel entonces se produciría una reconsideración de valores tanto de sí mismo como del medio ambiente y de la naturaleza.

En el otro extremo, la opción es tomar una actitud revolucionaria al trascender las limitaciones impuestas y de esta manera recuperar la conciencia enajenada, esa trascendencia ocasionaría una nueva sociedad utópica.

Paradójicamente, en ambos casos se configuraría una nueva identidad.

Las obras de Jlébnikov y de Aiguí podrían relacionarse con estas variantes de la poesía moderna, señaladas por Octavio Paz. En el caso del chuvasio, la relación con la naturaleza es fundamental, en sus poemas palabras como campo, rosa, luz, fuego, bosque o vacío construyen un espacio sagrado (Arriazu, 2019: 248). Notamos una ausencia casi total de adjetivos y una carencia de hipérboles en sus versos, la obra de Aiguí provoca una mirada diferente sobre el medio ambiente y también sobre nosotros mismos.

Por su parte, en Jlébnikov, su obra nos coloca frente a otra realidad, de cara a una nueva sociedad en donde “ya no serás carne de cañón y cadavérica/ costra de guerras (Jlébnikov, 2019: 81). En sus poemas busca trascender ese presente por un futuro que se deberá construir: en este mar de ideas lánzate a nadar (*Ladomir*)

En estas variantes señaladas de la poesía moderna encontramos una estrecha relación con el discurso identitario postergado. Tanto en lo señalado por Octavio Paz como en las alternativas reivindicativa y utópica del discurso literario estos poemas rescatan la misma necesidad, la de generar un cambio al replantearnos el presente y de recrear un pensamiento que nos proyecte desde nuestra raíz.

Bibliografía

- AIGUÍ, GUENNADI (2017) *Aún más lejos en la nieve. Antología poética 1966-2003*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dedalus. Traducción Eugenio López Arriazu.
- AIGUÍ, GUENNADI (2002) *Lugares en el fuego. Antología poética de Guennadi Aiguí*. México: Editorial Aldus. Traducción José Manuel Prieto. Citado en La Otra. Revista de poesía+Artes visuales+otras letras.31/7/21
- AYGI, GEANNADY (1991) *An Anthology of Chuvash Poetry*. London: Forest Book. UNESCO. Translated by Peter France.
- BORGES, JOGE LUIS (1998) *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTELLÓN Y ARAOS citado por MANSILLA TORRES, SERGIO (2006) *Estudios filológicos*. Nª41. Pág 131-143. Valdivia.
- GUZMÁN ARIZA, CLAUDIA MARITZA citado por ESCALONA VELAZQUEZ, ALEJANDRO (2014) *Identidad y poesía: Referentes para la memoria cultural*.: https://www.researchgate.net/publication/275648119_IDENTIDAD_Y_POESIA_REFERENTES PARA LA MEMORIA CULTURAL
- JLÉBNIKOV, VELIMIR (2019) *El rey del tiempo. Obra reunida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Añosluz editora. Traducción Fulvio Franchi.
- KHLEBNIKOV, VELIMIR (1982) *Antología poética y estudios críticos*. Barcelona: Editorial LAIA. Traducción Javier Lentini.
- LÓPEZ ARRIAZU, EUGENIO (2019) *Ensayos eslavos. Poesía, teatro, narrativa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dedalus.
- MANSILLA TORRES, SERGIO (2006) *Estudios filológicos*. Nª41. Pág 131-143. Valdivia.
- PAGANI-CESA en CAPAGNA, ELISA (2017) *Tesi di Laurea, Gennadij Ajgi La produzione degli anni 60-70 nel panorama della neovanguardia moscovita*.
- POMIERANTZVEV, IGOR (2018) *Guennadi Aiguí: Rene Char, un amigo, un guía*. Revista Crítica, Nª 180 (Febrero - Marzo 2018) Benemérita Universidad de Puebla. Traducción y Notas Iván García.
- ZAMORA, ROLANDO citado por ESCALONA VELAZQUEZ, ALEJANDRO (2014) *Identidad y poesía: Referentes para la memoria cultural*.: https://www.researchgate.net/publication/275648119_IDENTIDAD_Y_POESIA_REFERENTES PARA LA MEMORIA CULTURAL

Los géneros memorísticos en Rusia: una literatura de mujeres. Memorias del Gúlag

Omar Lobos

Hasta el advenimiento del llamado “Siglo de Plata”, ese fulgurante resurgir de la poesía rusa en los albores del siglo XX, con su pléyade de inmensos poetas y poetas¹, las mujeres parecen haber estado ausentes en la arena literaria de su patria. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX (y también del XX y el XXI) —es decir, en el período que abarcan las letras rusas modernas—, fueron las mujeres las encargadas de custodiar una memoria ligada a momentos históricos cruciales o a figuras insoslayables de las letras rusas. Desde las esposas de los revolucionarios decembristas de 1825 que siguieron a sus maridos a Siberia, como María Volkónskaia y Polina Ánnienkova, pasando por las de célebres escritores como Dostoievski y Tolstói, hasta llegar sobre el fin del siglo a las revolucionarias como Sofia Kovalévskaia, Viera Zasúlich, Irina Kajóvskaia y Viera Fígner; todas ellas dejaron invaluables testimonios de su época. Durante el siglo XX, a este tipo de testimonios se agregarían aquellos sobre episodios traumáticos como el sitio de Leningrado durante la Gran Guerra Patria y, fundamentalmente, lo que llamaremos “memorias del GULAG”.

En la mayoría de los casos, los textos representan formas diversas de la abnegación. Las esposas de los decembristas pertenecían a los altos estamentos de Rusia, y, para poder acompañar a sus maridos a su reclusión perpetua en el lejano oriente ruso, eran obligadas a renunciar a sus derechos nobiliarios, a sus bienes y a la posibilidad de legarlos, y, lo más terrible, a su potestad sobre los hijos que nacieran en Siberia, que revistarían como siervos *propiedad* del Estado (con

1 Anna Ajmátova rechazaba la palabra “poetisa”, que hasta el día de hoy en Rusia es admitida como forma femenina de “poeta” sin que suene arcaico, como ocurre en nuestra lengua.

lo cual este podía disponer de ellos, para enviarlos a trabajos o a la guerra). Tanto las memorias de Volkónskaia como las de Ánnienkova se presentan como destinadas a su familia. En principio, ambas describen su infancia, la primera en su hacienda cerca de Kiev (su padre el general Raievski fue un héroe de la campaña de 1812) y la segunda en París (su padre había sido un oficial napoleónico), el conocimiento con sus maridos y el acontecimiento que cambiaría radicalmente sus vidas: la Revolución Decembrista, aquel golpe contra el trono intentado por la oficialidad ilustrada para imponer una monarquía constitucional o bien una república; una parte importante de estas memorias la ocupan también los afañes, trámites y solicitudes hechos por ellas para aliviar en lo posible la pena de los condenados, hasta que el presidio se hace inexorable y deciden ellas también emprender el viaje al extremo oriental de Siberia abandonándolo todo (incluso, en el caso de estas dos mujeres, a los pequeños hijo e hija que respectivamente ya habían tenido). Luego, en ambos casos, el contenido de las memorias está largamente dedicado a la experiencia siberiana, donde sobresalen los recuerdos de amistad y solidaridad entre las mujeres en esa dura vida: sus zozobras, sus privaciones, pero también sus alegrías, sus paseos, y una cierta atmósfera de libertad, también en clave emancipatoria, que trasuntan muchos pasajes.

Estas memorias de esposas de revolucionarios —si bien en ellas domina el aspecto doméstico de sus vicisitudes en la lejana Siberia— pueden leerse como antecedente de la literatura del GULAG que vamos a abordar más abajo (con la que también hacen serie otros grandes monumentos de distintas épocas como, por ejemplo, la *Vida del protopope Avvákum*, escrita c. 1673, y las *Memorias de la casa muerta*, de Fiódor Dostoievski, publicada en 1862), y, en menor medida, con las de las revolucionarias de las últimas décadas del siglo XIX. En estas últimas, cobra relieve un tema candente por esos años: la "cuestión femenina". Si bien el tema de la emancipación de las mujeres también estará presente tanto en el libro de la esposa de Dostoievski como en el de la de Tolstói, se manifiesta de modo más virulento en las memorias de las revolucionarias. Por los recuerdos de Viera Figner (1852-1942), miembro ejecutivo del radicalismo populista de los años de 1880, luego integrante de las filas de los Socialistas Revolucionarios (los SR defendían un comunismo a la rusa, anti-marxista), desfilan muchas mujeres entregadas, como ella, a la lucha revolucionaria; quizá la más impactante sea

la semblanza heroica de su camarada Sofia Peróvskaia, quien en 1881 organizó (y consumó) el asesinato del zar Alejandro II: según Fígner, Peróvskaia pasó a la historia por ser "la primera mujer rusa ejecutada por una causa política" (Фигнер, 1964).²

La "cuestión femenina" presenta algunos ribetes contrastantes en Anna Grigórievna Dostoiévskaia y Sofía Andréievna Tolstáia. La primera escribe sus recuerdos movida por un "sincero y profundo deseo de presentar a los lectores a F. M. Dostoievski (con todas sus virtudes y defectos) tal como era en su vida privada y familiar" (Dostoiévskaia, 2002: 58); la segunda, en cambio, los titula elocuentemente *Mi vida*, y reflexiona: "Mañana cumpliré sesenta y nueve años, una larga vida, ¿qué de toda esta vida podría resultar del interés de la gente?" (D'Meza Pérez, 2022). No obstante, más allá de a quién enuncia cada una como el centro de su evocación, ambas mujeres son hijas, a su modo, de los años de 1860 —signados en Rusia por la abolición del derecho de servidumbre y el desarrollo de ideas materialistas y ateas que trajeron consigo el surgimiento de los primeros movimientos revolucionarios—, y en esa atmósfera Anna Grigórievna escribe que cuando recibió su primer trabajo como estenógrafo sintió "que emprendía un camino nuevo, que podía ganar dinero con mi propio esfuerzo, que me independizaba, y la idea de independencia para mí, una muchacha de los años sesenta, era la máspreciada" (Dostoiévskaia, 2002: 109). En el mismo sentido, respecto de Sofía Andréievna, María Teresa D'Meza Pérez señala en el artículo que le dedica que, a pesar de ser ella y sus hermanas muchachas de la nobleza, sus padres "las prepararon no para el matrimonio, sino para que aprendieran a ganarse la vida con su propio trabajo" (antes de casarse a sus dieciocho años, Sofía obtuvo título de maestra de ruso y francés): "Era el inicio de la década de 1860, una época de fermento intelectual. La abolición de la servidumbre acababa de anunciararse; todos la debatían y los jóvenes estábamos muy entusiasmados por el gran acontecimiento" (D'Meza Pérez, 2022). Así es como estas dos mujeres, al ponerse a escribir sobre sus esposos, o bien sobre su vida junto a sus esposos,

2 En el mismo movimiento participó Elizaveta Durnovo (1854-1910), la madre de Serguéi Efrón (luego esposo de Marina Tsvetáieva y padre de Ariadna). Su participación en la I Internacional y su ingreso al movimiento revolucionario tuvo lugar a instancias de su amigo Piotr Kropotkin (1842-1921), que toda la vida mantendría su amistad con la familia Efrón.

no dejan de construir grandes semblanzas de la agitación moral y social que atravesó su tiempo.³

Dentro de estas memorias de mujeres sobre grandes escritores, en el siglo XX encontraremos también registros formidables como los dos libros de *Recuerdos* de Nadiežda Mandelshtam (el primero sobre su marido Ósip Mandelshtam y el segundo planteado como una gran reflexión sobre el contexto epocal que les tocó vivir) o los tres tomos de *Notas sobre Anna Ajmátova* de Lidia Chukóvskaia, que registran los casi treinta años que se extendió su trato personal. Menos resonantes, y siempre sobre grandes escritores, contamos también con ejemplos como los diarios de Viera Búnina (hay un magnífico film sobre Bunin, que se llama justamente “El diario de su mujer”), los libros de recuerdos sobre Marina Tsvetáieva de su hermana Anastásia Tsvetáieva y de su hija Ariadna Efrón, las memorias recogidas en *La cursiva es mía*, autobiografía de la escritora Nina Berbérova —que fue esposa del poeta Vladislav Jodasiévich—, los apuntes sobre *Los últimos días de Venedikt Eroféiev* de Natalia Shmelkova, entre otros.

Desde el punto de vista de los géneros, la mayoría de estos trabajos se denominan en ruso воспоминания [vospominania] (“recuerdos”⁴), construcciones hechas a modo de un repaso de la vida, una evocación, en muchos casos a partir de la reelaboración de materiales previos como diarios y cuadernos de notas, y algunas son autobiografías declaradas, como las de Tolstáia y Berbérova. Pero también los hay genéricamente más cercanos al formato diario (записки [zapiski]: “notas”, “anotaciones”, “apuntes”), como es el caso de las notas —fechadas— sobre Ajmátova recogidas por Chukóvskaia o las de Shmelkova sobre Eroféiev, el autor del genial poema *Moscú-Petushkí*. O bien diarios reales (дневники [dnievníkí]), como los de Viera Búnina.

3 Sobre Dostoievski y Tolstói dejaron “memorias” también sus hijas. En el caso de Liuba Dostoiévskaia, eligió titularlas *Dostoievski en la evocación de su hija*. La palabra “evocación” alude al carácter de su texto, puesto que al morir su padre cuando ella solo tenía once años solo podía realizar la reconstrucción de su imagen a través de terceros y de sus propias especulaciones. No ocurre lo mismo con las dos hijas de Tolstói –Tatiana y Alexandra–, que dejaron verdaderos recuerdos sobre su padre, al haber podido compartir su vida y acompañarlo muchos años tanto en su labor escrituraria como en sus tribulaciones espirituales.

4 El género “memorias” para nosotros tiene una connotación más solemne, y en general se destina a los recuerdos de grandes personalidades, enfocados no tanto en su vida privada cuanto en su papel histórico.

El formato "diario" ha servido también al registro de experiencias imparagonables como el Sitio de Leningrado por las fuerzas nazis que se extendió durante novecientos días –desde septiembre de 1941 hasta enero de 1944–, y en el que murieron, la mayoría de hambre y frío, casi un millón de habitantes. Sobre esto, hay testimonios como los de la poeta Olga Berggolts, Elena Skriábina y la niña Tania Sávicheva (a la que se conoce como "la Anna Frank rusa"). Olga Berggolts asoció su nombre para siempre a la Leningrado del sitio (se la llama la "Musa de la bloqueada Leningrado"), en la que insistió en permanecer junto a su gente, leyendo casi a diario sus poemas en la radio, y llevando un estremecedor diario de aquellos días; además, a posteriori escribe el libro de memorias *Habla Leningrado*, y más tarde *Estrellas diurnas*. A ella pertenece la famosa frase que corona el memorial del cementerio Piskariov, sitio de enterramientos masivos de las víctimas del bloqueo: "Nadie está olvidado, nada está olvidado".

Skriávina, en sus memorias⁵, incluye el diario de seis meses de supervivencia en la Leningrado asediada y bombardeada por los alemanes, desde septiembre de 1941 y hasta febrero de 1942, cuando es evacuada con su madre y sus dos hijos pequeños al Cáucaso norte, a Piatigorsk. Su madre moriría en el viaje, y ella con sus hijos caerían prisioneros de los alemanes en agosto del 42. Poco después son enviados a campos de trabajos forzados en Polonia y Alemania, hasta el final de la guerra, y de allí emigrarían a los Estados Unidos. El diario del sitio relata con inmediatez el embotamiento, la desesperación y la locura que produce el hambre, además de una progresiva apatía hacia las terribles desgracias que a cada momento tenían lugar ante los ojos de todos.

Por su parte, el diario de Tania Sávicheva, entonces de once años, la menor de la familia Sávichev, consta de nueve breves anotaciones: 1. "28 de diciembre de 1941. Yeña [hermana] murió a las 12.30 de la mañana. 1941"; 2. "La abuela murió el 25 de enero a las 3. 1942"; 3. "Lioka [hermano] murió el 17 de marzo a las 5 de la mañana. 1942"; 4. "El tío Vasia murió el 13 de abril a las 2 de la mañana. 1942". 5. "El tío Liosha, 10 de mayo a las 4 de la tarde. 1942"; 6. "Mamá, el 13 de mayo a las 7 y 30 de la mañana. 1942"; 7. "Los Sávichev murieron"; 8. "Murieron todos"; 9. "Quedó solo Tania". Tania moriría a los dos años, ya evacuada, de tuberculosis.

5 *Años de peregrinaje. Del diario de una leningradense* (Годы скитаний. Из дневника одной ленинградки. Париж: Пять континентов, 1975).

La sobrevivieron largamente sus hermanos mayores Nina y Mijaíl. Su pequeño diario, escalofriante en su concisión, hizo merecedora a Tania de relatos sobre su vida, canciones, memoriales y monumentos, y hasta fue dado su nombre a un planetaide.

Ahora bien, este breve recorrido quiso ser solamente una contextualización del tipo de memorias que señalamos como objeto del artículo: las memorias de mujeres sobre los campos de concentración soviéticos. El recorte de todos modos nos enfrenta a un corpus amplísimo, que incluye obras colectivas, siempre a partir de relatos de mujeres,⁶ como «Доднесь тяготеет» (*Gravita hasta hoguero*) o los testimonios recogidos por la escritora y traductora checa Monika Zgustová en *Vestidas para un baile en la nieve* (Galaxia Gutenberg, 2017). Yo me he ceñido en principio a las memorias de mujeres escritoras, o bien ligadas de un modo u otro a la actividad intelectual: me ha interesado de estas memorias, escritas por personas todas condenadas por el famoso artículo 58 (actividad contrarrevolucionaria: espionaje, trotskismo, propaganda anticomunista, etc.), por tratarse de mujeres de la cultura, la mayoría de las cuales incluso había vivido en el exterior y eso las había casi naturalmente convertido en traductoras. No sé siquiera si podría pensarse en que hubo un particular ensañamiento con ellas por ser hijas de la intelligentsia, aunque ciertamente toda la intelectualidad estaba especialmente bajo sospecha. Las he elegido por su penetración y fineza expresiva a la hora de transmitir sus vivencias del gúlag. No siempre estas vivencias están referidas a sí mismas, sino que muchas veces el acento principal está en lo que las toca.

Es el caso de Evguenia Ginzburg (1904-1977), periodista, escritora, historiadora de origen judío, miembro del partido, madre del escritor soviético Vasili Axiónov. En los años del Gran Terror, caracterizados por los famosos Procesos de Moscú y la represión generalizada encabezada por el jefe de la NKVD Nikolái Eyov, el llamado “enano sangriento”), concretamente en 1937, fue condenada a diez años en la región de Kolymá, y también arrestaron a su padre y a su madre en tanto “progenitores de un enemigo del pueblo”. Amnistiada después de

6 Quedan de lado en nuestra consideración testimonios de escritores consagrados como Alexandre Soljenitsyn (*Un día de Iván Denísovich, Archipiélago GULAG*) y Varlam Shalámov (*Relatos de Kolymá*).

la muerte de Stalin, durante ocho años no pudo vivir en las grandes ciudades. Escribió sus recuerdos en el libro *Un arduo itinerario* (Крутой маршрут, que se ha traducido también como "El vértigo"), al que rotuló como "crónica de los tiempos del culto a la personalidad": "En 1937, cuando me ocurrió todo esto, yo tenía poco más de treinta años. Ahora, más de cincuenta. Entre estas dos fechas se extendieron dieciocho años, transcurridos ALLÁ" (Гинзбург, 1989: 6).

Su testimonio sobre el Gúlag fue de los primeros en conmocionar al público lector soviético y extranjero, puesto que su primera publicación completa tuvo lugar en Italia en 1967, pero circulaba en Rusia en versión *samizdat*. La primera parte describe pormenorizadamente la atmósfera que precede a su reclusión, atmósfera que se remonta al asesinato de Serguéi Kírov en 1934, luego su arresto y el comienzo de su juicio en Kazán, donde residía, acusada de "agente del imperialismo internacional": un estrecho y solitario calabozo, la tortura psíquica y el agotamiento físico para que firme el protocolo con falsas acusaciones, luego su traslado a Moscú para ser interrogada allí, y finalmente su prisión en una cárcel de Iaroslavl', sobre el Volga, donde esperaría su condena a reclusión por diez años en Siberia. La segunda parte relata su vida en Kolymá, el régimen de trabajos al que eran sometidos los reclusos, la vida cotidiana, la llegada de quien sería su segundo esposo, el médico Antón Válter, y las peripecias de intentar una vida en común, hasta cumplir el plazo de reclusión (¡diez años!, entre otras cosas, sin ver a su hijo, que había dejado a sus cinco años, y cuyo padre también había sido arrestado y enviado a campos de concentración durante dieciocho años). La tercera parte narra la vuelta a Moscú, el reencuentro con su hijo y el posterior regreso a Siberia, a esperar la liberación de su segundo marido. Allí la sorprenderá la muerte de Stalin y su definitiva rehabilitación.

La circulación del libro en *samizdat* lo volvió inmensamente popular, y Guinzburg comenzó a recibir cartas y testimonios de lectores de todos los rincones de Rusia y también el reconocimiento de parte de grandes escritores y poetas (Evtushenko, Ehrenburg, Paustovski, Kaverin, Chukovski, Solzhenitsyn, Voznesienski). En su epílogo señala que ello no ocurrió por alguna cualidad literaria que el texto pudiera tener, "sino solamente por narrar lo que es justo", porque en él escribió "de *profundis*, cómo todo DE VERDAD fue" (Гинзбург, 1989: 308).

Muchos sentimientos diferentes me han desgarrado estos años. Pero el fun-

damental, el rector, fue el sentimiento del asombro. ¿Acaso una cosa así es pensable? ¿Acaso esto es en serio?⁷ Tal vez, justamente este asombro me ayudó a salir viva. Yo resulté no solo una víctima, sino también una observadora.⁸ [...] El ardiente interés por esas nuevas aristas de la vida, de la naturaleza humana, que se abrían ante mí más de una vez me ayudaban a distraerme de los propios sufrimientos. Yo trataba de recordar todo con la esperanza de contar sobre eso a las buenas gentes, a los verdaderos comunistas, que indefectiblemente alguna vez van a escucharme (Гинзбург, 1989: 6).

Ariadna Efrón (1912-1975) tenía diez años cuando su familia dejó Rusia, creció primero en Praga y luego vivió en Francia de 1925 a 1937, cuando es la primera de su familia en regresar a la URSS. Conocería entonces a Samuil Guriévich (Mulia), a quien ella se referiría luego como su primer y único marido. Es arrestada en 1939 y condenada a ocho años de campos correccionales de trabajo. De la muerte de sus padres —el suicidio de Marina y el fusilamiento de Serguéi en 1941— habría de enterarse con posterioridad. Su hermano menor Georgui (Mur) murió en el frente a los 19 años en 1944. Su marido Samuil Guriévich también sería fusilado en 1951, ya durante el segundo arresto de Ariadna, acusado de actividades contrarrevolucionarias.

Según el relato de la historiadora de la literatura Ruf Borísovna Valbe, hija putativa de la tía Elizaveta Efrón y luego compiladora y editora de la obra de Ariadna (*Historia de una vida, historia de un alma*, Moscú, Vozvraschenie, 2008, en tres tomos), esta tomó su primer arresto como una indudable equivocación: "Se mantenía cerca de la puerta", refiere Valbe el testimonio de una compañera de celda en la Lubianka: "Yo era tan buena chica, todos me querían tanto [decía], y de repente me arrestaron", ante lo que su compañera en ese momento pensó: "Todas éramos buenas chicas, y nos arrestaron" (Вальбе, 2013).

Cumplió su plazo en 1947, y como no le era permitido vivir en las capitales consiguió trabajo de profesora de artes plásticas en Riazán. Pero en 1949 es arrestada de nuevo y enviada a *perpetuidad* a Turujansk, en el norte de Siberia central, sobre el río Eniséi. Durante su arresto en Riazán conocería a Ada

7 Ariadna Efrón dirá de Rusia: "¡Es algo de ficción, no un país!" (Коркина, 2022: 62)

8 Parafraseará Efrón: "Sí, muchas cosas asombrosas hubo en la vida. Y allá [en los gúlags] también" (Коркина, 2022: 113).

Alexándrovna Federolf, con quien compartiría su segundo período de reclusión en gúlags y luego el resto de su vida.

Lo particular de sus relatos de prisión es que Ariadna no llegó a escribirlos ella misma, sino que fueron recogidos oralmente por Natalia Kórkina y publicados en 2022 bajo el título de *Una vida contada* [Рассказаная жизнь]. "Del guлаг ella se acordaba muy frecuentemente, casi a diario,⁹ a veces contaba novelas enteras, y a veces simplemente lo mencionaba", así como recordaba y cantaba canciones del folklore del gúlag (Коркина, 2022: 25). La compilación de Kórkina reúne veinticuatro relatos de Ariadna: siete sobre su temprana vida en París y los restantes sobre sus prisiones y exilios dentro de la Unión Soviética. Tales recuerdos, antes que en sí misma, en boca de Ariadna están centrados en personas que conoció en tan largos años y recorridos: "Allá en general todo era interesante. Muy interesante. Solo que mucho tiempo" (Коркина, 2022: 113).

Cuenta, por ejemplo, de la niña Tiopa, comunista, que soñaba con que la ciencia pudiera resucitar a Lenin. Tiopa había venido desde el Volga a Moscú a hacer la escuela media cuando se le ocurrió escribirle una carta a Stalin para referirle todas las injusticias que veía a diario, las desigualdades, las traiciones a los ideales revolucionarios. Envío la carta, armó su valijita y se sentó a esperar que vinieran por ella. Y vinieron. "¡Ooh!", pensó Ariadna cuando la vio entrar a su celda con sus zoquetitos blancos, "¡Qué niños empezaron a encarcelar!". Se hicieron amigas y compartieron la cárcel moscovita hasta que Tiopa fue enviada a un campo de concentración. Cuando todavía la amenazaban con ello, la niña dijo: "No es nada, hace tiempo que quería ver qué es lo que hay más allá de este edificio, ahora lo veré" (Коркина, 2022: 67/68). Ariadna se preguntará luego si valía ese precio arruinar la propia juventud, pero a modo de respuesta reflexionará en otro pasaje de sus relatos:

En general, en virtud de la suspensión de todas las impresiones externas la persona [en los gúlags] comienza a desarrollarse según sus leyes internas, sin impedimentos; comienza a vivir de aquello que en realidad es, de lo que hay en ella, y no le viene a cada momento desde fuera. Y se desarrolla no en amplitud, sino en profundidad (Коркина, 2022: 63).

⁹ "Cuando yo estaba en el gúlag –disculpá por este eterno estribillo–...", comienza uno de sus relatos (Коркина, 2022: 96).

En su primera prisión, por no querer convertirse en “soplona”, fue enviada como represalia a un campo de castigo en el lejano norte, en la región de Arjángelsk: “El campo resultó ser pequeño, toda su población estaba condenada a morirse, no sobrevivía nadie, a tal punto eran duras las condiciones. Trabajábamos en la tala del bosque sin días de descanso, con una ración tal que apenas arrastrábamos los pies” (Коркина, 2022: 85).¹⁰ Sería rescatada por mediación de su marido Mulia y trasladada a otro campo en Mordovia, en la parte europea de Rusia, donde completa su primera condena.

Entre los relatos de Alia hay solo uno dedicado a su segunda reclusión en Turujansk, donde pasó solo seis años (es que la condena era a perpetuidad), al ser rehabilitada en 1955. La vida de Ariadna en esta nueva estadia en campos de concentración es contada de modo más circunstanciado por Ada Federolf, quien compartió todas las contingencias del segundo arresto de Alia (Ariadna) —la cárcel en Riazán, el traslado y la vida en común en Turujansk la vida en libertad condicional en Krasnoiarsk, y luego, ya libres, el resto de su vida en Tarusa, patria chica de la familia Tsvetáiev, ciento cuarenta kilómetros al sur de Moscú.

El relato de Ariadna sobre este destino en el rudo norte siberiano es, no obstante, de maravillada impresión por el resplandor del norte, el cielo profundísimo, los colores cambiantes, las indescriptibles puestas de sol, los pájaros y... el silencio. “Seguramente, esta belleza era la que ayudaba a sobrevivir” (Коркина, 2022: 121). En el mismo sentido le escribirá a su amigo, correspondiente y siempre dispuesto a socorrerla Borís Pasternak, en una carta del 26 de agosto de 1949: “No menos que regresar, locamente, a cada momento dan ganas de pintar y dibujar. Al no haber tiempo ni papel, todo lo arrastro en el corazón. Pronto me va a estallar” (Эфрон, 1982: 36).

Ada Alexándrovna Federolf-Shkódina (1901-1996) estudió, vivió y se casó en Inglaterra. En 1938, ya separada, es arrestada y acusada de espionaje por tener un exmarido inglés y haber vivido en Londres. Cumple su sentencia en la lejana Kolymá en 1947. Pero en 1948 es de nuevo arrestada en Riazán, donde ha visto por primera vez a Ariadna Efrón. Pasará con ella en Turujansk hasta 1955. Luego

¹⁰ No obstante, más adelante Alia escribirá que “en general en el gúlag muchas enfermedades desaparecían sin dejar huellas, principalmente por el hambre y el aire” (Коркина, 2022: 111). En sentido similar se manifestará Evguenia Taratuta, sobre que en su campo raramente se enfermaban y no seriamente (Тапатура, 1997-2024).

viven dos años en Krasnoiarsk. Vueltas a la Rusia europea, se instalan en Tárusa, cerca de Moscú, donde pasarán el resto de su vida juntas, hasta la muerte de Ariadna en 1975 (compartieron en total veintiocho años). Sus memorias del gúlag son parte del libro autobiográfico Junto a Alia (Рядом с Алей), título que pone el centro en su vida en común con la hija de Marina Tsvetáieva.

No obstante, sus memorias empiezan con su primera reclusión (en general, buena parte de las personas represaliadas en los años de Eyov tuvieron condenas “reincidentes” a partir de la nueva oleada represiva que se desató a partir de 1946). A su regreso de Kolymá en 1947, Federolf recuerda que en el tren que atraviesa Siberia recogen a una mujer con tres niños muy pequeños, todos andrajosos y hambrientos. Habían conseguido huir de la Ucrania ocupada por los alemanes, que quemaron su aldea, su marido y su hermano habían muerto en la guerra, y ellos habían errado sin destino todo este tiempo. En el tren viajan también soldados desmovilizados, que alimentan a los niños de sus propias provisiones. Luego de varios días de viaje, bajan en una ciudad donde tienen esperanzas de encontrar parientes. Y refiere Federolf la despedida “que nunca olvidaría”:

La madre puso a sus hijos de rodillas en una lomita cerca del vagón y les mandó que hicieran lo que ella hacía. Y se persignó, se inclinó hasta el suelo ante nuestros soldados y dijo: “Gracias, queridos, son sencillamente ángeles del cielo y Dios los envió. Si no fuera por ustedes, habríamos perecido”. Luego, volviéndose hacia los hijos: “Hijos, miren, recuerden por el resto de sus vidas: estos son nuestros salvadores. E inclínense ante ellos hasta el suelo”. Aquí la mujer se puso a llorar a lágrima viva, los niños comenzaron a llorar y todos los que quedábamos también, a una sola voz. Incluso mis enfermos de escorbuto en la cucheta inferior lloraban sin avergonzarse (Федерольф, 1996).

Testimonios de comprensión, bondad y altruismo hallamos también en los relatos de Ariadna, como el de aquel administrativo del campo de trabajos que le anuncia su traslado a Mordovia, y al enterarse de que Alia no tiene absolutamente ninguna pertenencia —es decir, ni la más mínima, solo lo puesto— le regala una bolsa con productos para el viaje y trescientos rublos. Cuando Alia comprende que se los está dando, sin interés alguno, y pregunta cómo se los podrá devolver, a nombre de quién, a qué dirección, este hombre le dice: “Usted simplemente también ayudará a algún otro que esté en la misma situación, y eso

es todo” (Коркина, 2022: 97–98). Como dirá en sus recuerdos Evguenia Taratuta, “En los oscuros años de gobierno de los verdugos bolcheviques, Rusia vivió de la bondad de su pueblo” (Tapatyta, 1997–2024).

Evguenia Taratuta (1912–2005), escritora, especialista en literatura y literatura infantil, redactora de la revista infantil *Murzylka*. Después del arresto de su padre, acusado de contrarrevolución, fue enviada con su familia a Siberia de 1937 a 1939. De nuevo arrestada en 1950 y condenada a trabajos a perpetuidad, fue liberada en la amnistía de 1954. En su segundo arresto fue enviada a un campo de los estrictamente clasificados como secretos (“Ni siquiera en ‘Archipiélago’ de Solženitsyn se menciona la existencia de aquellos”), ya en el Círculo polar Ártico, en la República autónoma de Komi. Si la poesía y las artes plásticas fueron parte de la salvación de Ariadna Efrón, también la literatura lo fue para Taratuta:

Yo hacía tiempo había aprendido a narrar y la memoria no me falla hasta el día de hoy. Yo narraba muchas cosas tanto en la cárcel de Butyrka como en el gúlag. Narrar a los escritores rusos es muy difícil, acaso de memoria, pero los extranjeros, las traducciones, no es complicado. Yo narraba O. Henry, Jack London, Maupassant (Tapatyta, 1997–2024).

La escritora checa radicada en Barcelona Monika Zgustová referirá en la compilación *Vestidas para un baile en la nieve* el testimonio de una de sus entrevistadas, todas ex prisioneras de los gúlags estalinistas: “Puesto que los libros estaban prohibidos, por las noches recitábamos de memoria esos poemas que habíamos compuesto algunas de nosotras; preferíamos dormir menos y humanizarnos, elevarnos con la poesía” (Zgustová, 2017: 12). Ahora bien, Taratuta tenía una hija de seis años cuando la arrestaron por segunda vez, lo mismo que Guinzburg —como ya mencionáramos—. Dirá que por su habilidad para contar relatos había hasta quien realizaba tareas por ella, como pelar papas congeladas con simples pedazos de hierro.

Pero en el campo era imposible contar historias en las que se mencionaran niños (por ejemplo, “El jefe de los pieles rojas” de O. Henry), porque a muchas mujeres les habían quitado a sus hijos y los habían llevado a orfanatos bajo nombres ajenos... Las mujeres, ante la mención de los niños, sollozaban en ataques histéricos... (Tapatyta, 1997–2024).¹¹

¹¹ En la compilación *Gravita hasta hoy* se cuenta de la meteoróloga Olga Ranítskaia, que dibuja una historieta destinada a su hijito que ha quedado en Kiev. Se enterará con posterioridad del sui-

En todas estas historias de vida, los seres humanos aparecen sometidos al capricho de un dispositivo que no deja de revelarse, primero, como fantásticamente insensato (al modo del antiguo hado de la tradición clásica) y, segundo, como absurdamente cruel. No obstante, las que narran son voces humildes y serenas, que trasuntan por sobre todas las cosas *aceptación*.

Por supuesto, en el gúlag había distintas mujeres: duras y buenas. Había denunciantes, ganando sus favores. Había “de ideas”, que consideraban que estaban aquí “por error”, y todas las demás eran enemigas del pueblo, pero la mayoría eran simples buenas mujeres rusas desdichadas y todas trataban de ayudarse mutuamente. La reciprocidad ayudaba a vivir. Cuando yo estaba, hubo solamente un suicidio... (Tapatyra, 1997-2024).

Y cuenta la historia de la visita de su madre, que no se frustró por completo gracias a la ayuda “de una mujer rusa sencilla, audaz y asombrosa”. Su madre viajó cuatro días en tren desde Moscú, y en la estación escarchada de Abiez, donde estaba el gúlag, una muchacha se le acerca y le dice que adivina para qué vino, le ofrece su casita, que está vecina, donde encontrará calor y comida, y le pide que la espere hasta que ella termine de trabajar. Marusia le dirá luego que de ningún modo le permitirán ver a su hija, pero que ella hará para que así y todo se puedan ver. A través de la modista que visitaba a las presas le hace llegar a Evguenia la noticia y que a las doce en punto del día siguiente trate de estar cerca del alambrado del campo que daba a un camino. A la hora fijada, con una gran escoba ella se pone a barrer la nieve sobre el alambrado, y así pudo ver a su madre que “paseaba” con Marusia del otro lado del camino. Esta sencilla gran escena encierra un desgarrado dramatismo, porque a Taratuta la esperaban trece años más de encarcelamiento. Que no tendrían lugar por ser liberada en 1954, luego de la muerte de Stalin. Pero pudo VERSE con su madre gracias a Marusia Skarzhínskaia, con quien luego permanecerían en contacto y amistad. “Gracias a la audacia de la buena Gente, ¡Gente con mayúscula!” (Tapatyra, 1997-2024).

Monika Zgustová visitó Moscú en 2008 y por invitación de Vitali Chentalinski acudió a una reunión literaria de ex prisioneros de los campos de concentración soviéticos. A partir de allí, pactó entrevistas para conversar con varias de

cidio del niño, que no soporta las burlas de sus compañeros de clase sobre el hecho de que su madre esté presa.

las mujeres asistentes, visitar sus casas, oír sus poemas del gúlag y escuchar sus historias. Así escribió *Vestidas para un baile en la nieve*. Allí relatará sorprendida que “varias de ellas [sus entrevistadas] me confesaron que, sin esa experiencia, su vida hubiera resultado incompleta”:

Me costó entenderlo. Primero pensé que defendían su juventud en el gúlag porque no tuvieron otra. Pero a medida que la conversación avanzaba y me mostraban sus fotos y sus libros [...] lo fui comprendiendo. Lo que esas mujeres encontraron de excepcional en el gúlag fue la amistad: una amistad invulnerabla, abnegada, firme. La

amistad y la literatura fueron los dos refugios de las mujeres rusas desterradas (Zgustová, 2017: 12).

Los campos de concentración dejaron su marca en la geografía, fueron formas de ocupación territorial desde los tiempos del protopope Avvákum (segunda mitad del siglo XVII). El estado ruso convirtió el aparato represivo en una suerte de dispositivo colonizador. Se construían nuevas familias, una nueva memoria, nuevos modos de mirar el mundo, viviendas queridas, como la modesta casita que se construyeron Efrón y Federolf en Turujansk, y, con todo ello, el sentimiento de una identidad particular. Cuenta Zgustová como algo increíble sobre sus entrevistadas que “la mayoría de ellas me confesó que si tuvieran otra vida les gustaría volver a tener la experiencia del gúlag” (Zgustová, 2017, *El Cultural*)

En el mismo sentido, quizá lo más notable es lo que hicieron Alia Efrón y Ada Federolf diez años después de haber dejado el presidio. En 1965 se publicitó una excursión por el río Eniséi, y —cuenta Federolf— “Alia ardió en deseos de ver de nuevo nuestra casita del norte y Turujansk, que ahora nos parecía querido” (Федерольф, 1996). Y hacia allá marcharon, a reencontrar los lugares y los amigos de su destierro. Las fotos que registró la especialista en la obra de Marina Tsvetáieva Anna Saakiants, que las acompañó, muestran a mujeres felices, en la borda de un barco, en una isla sobre el río, en la aldea.

Quizá podrían haber repetido todas ellas las palabras de Anna Ajmátova, escritas al cabo de su también difícil vida: “Estoy feliz de haber vivido estos años y visto acontecimientos que no tuvieron parangón” (Ахматова, 2013-2015). O cómo decía Dostoievski, según recuerdos de Vsévolod Soloviov: “¡Oh! ¡Eso fue

una gran felicidad para mí: Siberia y el presidio! [...] yo allá me comprendí a mí mismo... comprendí a Cristo... comprendí al hombre ruso” (Соловьев, 1964).

Como si hubieran sido sometidas a una prueba, estas mujeres parecen sentirse orgullosas de haber podido transitarla airosamente y, no solo eso, salir fortalecidas. Todas ellas experimentaron una ascesis (forzada, pero ascesis al fin, en tanto asumida), al verse desprendidas de absolutamente todo, de una vida corriente (“¿Qué no dar por semejante drama?”, dirá Nadiezhda Mandelshtam a propósito de los poemas de Vladímir Piast, “con sus corazones rotos, escándalos y separaciones”¹²), de sus pertenencias (la alegría de Ariadna Efrón por recuperar su cepillo de dientes cuando la van a trasladar, a riesgo de que la ataquen los perros de los guardias), sus familias, SUS HIJOS. Por eso estos testimonios, en su primera lectura, bordean lo “maravilloso” (сказочное).

Nosotros, en nuestro abordaje, elegimos considerarlos como *literatura*. Primero, por tratarse, en la mayoría de los casos, de mujeres ligadas directa o indirectamente al ámbito y al quehacer literario de su tiempo —y en tal sentido forman parte de la historia de la literatura rusa—, y segundo, porque sus textos están atravesados por una conciencia escrituraria. Evguenia Guinzburg dedica todo el epílogo de sus recuerdos a las tribulaciones sobre el modo de plasmarlos por escrito, sobre sostener por sobre todas las cosas su objeto principal (contar LA VERDAD), y cómo el proceso de escritura no dejaba también de estar condicionado por las circunstancias sociales y políticas que lo rodearon (aspectos todos que, obviamente, contribuían por sí mismos a determinar la forma). También Kórkina nos participa de sus reparos al asumir, a través de la consignación por escrito, la voz de Ariadna Efrón. Pero manifiesta finalmente su agradecimiento a la muchacha veinteañera que ella misma fue, capaz de sentir interés por anotar las historias que Ariadna le contara durante los últimos seis años de su vida y “conservar a estas personas para una buena y larga memoria” (Коркина, 2022: 33). Federolf, por su parte, se “limita” a escribir los recuerdos de su vida “junto a Alia” —y además los enfoca fundamentalmente en la figura de esta— desde el momento en que la ve por primera vez de lejos en el colegio de Riazán donde trabajaban, hasta la muerte de quien fue, según sus memorias, la persona más

12 “Es que hay locos en el mundo que no saben que justamente eso es una vida humana normal y que hay que aspirar a ella con todas las fuerzas” (Мандельштам, 1989: 18).

cercana a su vida y su corazón durante los veintiocho años que compartieron. Más allá de que se trata de su punto de vista, tales recuerdos no dejan de ser un documento excepcional sobre la vida de la hija de Marina Tsvetáieva. Y en lo que hace a Taratuta, si bien su objeto es dar testimonio en tanto protagonista de los años de plomo soviéticos, se trata de alguien cuya vida estuvo ligada, como traductora, trabajadora editorial, editora, escritora de memorias, al mundo de los libros. De allí que en sus páginas registre también recuerdos de la amistad y el trato que mantuvo con autores como Vasili Grossman, Alexandre Fadéiev, Andréi Platónov, Arseni Tarkovski.

Este recorrido ofrecido, con su escasa sistematización, no excede su carácter de mero reporte, para un tema que merece un abordaje desde un aparato crítico que tome en cuenta asimismo aportes de la filosofía y la teoría política, la sociología, la antropología, la psicología y —tal vez— los estudios de género.

Bibliografía

- D'MEZA PÉREZ, M. T. (2022) "Sofia Andréievna Tolstáia, su autobiografía breve, poesía y pasión por el archivo". En *Actas de la Tercera Jornada Nacional de Estudios Eslavos* pp. 103-110. Buenos Aires: Sociedad Dostoievski. Obtenido de <https://sociedaddostoevski.com/wp-content/uploads/2022/11/actas.pdf>
- DOSTOIÉVSKAIA, A. (2022) *Memorias*. Madrid: Hermida.
- ZGUSTOVÁ, M. (27 de septiembre de 2017) *El Cultural*.
- ZGUSTOVÁ, M. (2017) *Vestidas para un baile en la nieve*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- AXMATOVA, A. (2013-2025) *Культура.РФ*. [Akmátova, A. (2013-2025). Cultura RF]. Obtenido de <https://www.culture.ru/persons/8260/anna-akhmatova>
- ВАЛЬБЕ, Р. (2013) Про хорошую девочку [Valbe, P. (2013). *Sobre una buena chica*]. Obtenido de <https://yandex.com/video/preview/6206647419098879166>
- ГИНЗБУРГ, Е. (1989) *Крутоj маршрут*. Riga: Kursiv. [Ginzburg, E. (1989). *Un arduo itinerario*. Riga: Kursiv]. Obtenido de <https://azbyka.ru/fiction/krutoj-marshrut/96/>
- КОРКИНА, Е. (2022) *Рассказанная жизнь*. Moscú: Инфинитив - Лингвистика — Бослен. [Korkina, E. (2022). *Una vida contada*. Moscú: Infinitivo - Lingüística - Boslen.]

СОЛОВЬЕВ, В. (1964) "Воспоминания о Ф. М. Достоевском". En *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Том второй.* Москва: Художественная литература. [Soloviov, V. (1964). "Recuerdos de F. M. Dostoievski" en *F. M. Dostoevski en el recuerdo de sus contemporáneos. Volumen Dos.* Moscú: Judózhestvennaia Literatura]. Obtenido de http://az.lib.ru/s/solowxew_w_s/text_0090.shtml

ТАРАТУТА, Е. (1997-2024) Книги воспоминаний. En База данных «Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы». [Taratuta, E. (1997-2024). Libros de memorias. En Base de datos "Memorias del Gulag y sus Autores"]. Obtenido de <https://vgulage.name/>
ФЕДЕРОЛЬФ, А. (1996) Рядом с Алией. Москва: Возвращение. [Federolf, A. (1996). Junto a Alia. Moscú: Regreso.]

ФИГНЕР, В. (1964) Запечатленный труд. Воспоминания в двух томах. Москва: Мысль. [Figner, V. (1964). *Obra sellada. Memorias en dos volúmenes.* Moscú: Mysl]. Obtenido de http://az.lib.ru/f/figner_w_n/text_0080.shtml

ЭФРОН, А. (1982) Письма из ссылки Борису Пастернаку. [Efron, A. (1982). Cartas desde el exilio a Borís Pasternak]. Paris: YMCA-PRESS.

Dinero e identidad en *Yo que he servido al rey de Inglaterra* de Bohumil Hrabal

Tomás Salvador Bombachi

“La identidad de un pueblo o de una civilización se refleja y se resume en el conjunto de creaciones espirituales que generalmente se llama <<cultura>>. Si esa identidad está mortalmente amenazada, la vida cultural se convierte en el valor vivo alrededor del cual se agrupó todo el pueblo”

Milan Kundera en *Un occidente secuestrado*

I

La novelística del escritor checo Bohumil Hrabal (1914-1997) se desarrolló en tiempos de crisis y cambios profundos, tanto en lo político como en lo literario: la creación del Estado soberano Checoslovaquia (1918-1938 y 1945-1992), ambas Guerras Mundiales, la ocupación alemana (1939-1945), el régimen soviético en Checoslovaquia, la imposición oficial del realismo socialista, la censura y las prohibiciones a la cultura y la producción literaria. Hrabal nació en Brno, capital de Moravia, en la actual República Checa, en vísperas de la Primera Guerra Mundial¹. En 1920 se muda de Polna a Nymburk, una pequeña ciudad a 50km de Praga. Su padrastro fue director de la fábrica de cerveza de Nymburk; de ahí el contacto directo y desde muy joven con la clientela de los bares y la presencia de estos en su narrativa². Según nos cuenta su amiga y traductora Monika Zgustová en *Los frutos amargos del jardín de las delicias* (1997), Hrabal era un niño asustadizo, tímido, marcado por la soledad, las huidas de casa y la falta de dis-

1 En 1918 se crea la República Checoslovaca independiente.

2 Este tipo de escenas Hrabal las recuerda en su novela *Una pequeña ciudad donde el tiempo se detuvo*, de 1974, describe el escenario de aquella ciudad en su juventud. La misma novela también ha sido editada bajo otro título, en el año 1979, *Una hermosa tristeza*.

ciplina hacia sus mayores o autoridades del colegio. Entre las lecturas que lo acompañaron durante toda su vida están Rabelais, Arthur Schopenhauer, Charles Baudelaire, Lao-Tse, Jaroslav Hašek, Franz Kafka, James Joyce.

En 1938, cuando aún estaba cursando sus estudios de Derecho en la Universidad de Carolina de Praga, las tropas alemanas ocuparon algunas regiones de Checoslovaquia, Bohemia y Moravia, violando el acuerdo de Múnich firmado un año antes y dando fin a la Primera República Checoslovaca³. En medio de incontables muertes y un escenario bélico en pleno desarrollo, Hrabal conoció varios oficios: fue empleado en los ferrocarriles, copista en un despacho y escribiente en la estación de Nymburk. Trabajó con patentes de seguros y fue viajante de comercio (vendedor de juguetes); incluso se enlistó en el servicio militar, de donde fue dado de baja al olvidarse su fusil en el baño de una estación (digno de alguna escena de *Las aventuras del buen soldado Švejk*). Después de la Segunda Guerra Mundial, se afilió al Partido Comunista, aunque su paso fue más bien breve, durando un año y medio, y se alejó debido a sus propias convicciones. En ese tiempo comienza su "desenfreno" por la escritura.

Al igual que en Rusia a comienzos de la tercera década del siglo XIX durante el gobierno de Nicolás I, período en el cual paradójicamente la producción literaria cobró un despliegue fundacional en la historia de las letras rusas a pesar del riguroso control sobre las políticas culturales y sociales, en Checoslovaquia la producción literaria tuvo un gran incremento, si bien muchas obras conocieron la luz luego de la caída del comunismo. Frente a la imposición de quedarse y adaptar la literatura al estilo oficial o directamente no escribir ni publicar, se enraizó la cultura *samizdat*, es decir, la producción literaria mecanografiada clandestina, la otra cultura, no oficial⁴. Hrabal, para quien el exilio "sería un cáliz

³ Hrabal recuerda, y escribe, pasajes en alusión a la ocupación alemana en su novela *Una hermosa tristeza* (2023): "cuando cayó el telón la gente se puso de pie al grito de "bravo" y volvió a abrirse el telón y salió el director de la obra, el dueño de la imprenta, el señor Minář, quien dijo, afligido, que se interrumpía la presentación porque el ejército imperial de Hitler, que había cruzado nuestras fronteras en horas de la mañana y llegado a Praga al mediodía, ahora acababa de entrar a nuestra ciudad y llamaba a los residentes a mantener la calma... (Hrabal, 2023: 168). Dicha novela autobiográfica permite observar las impresiones y vivencias del autor en medio de la ocupación.

⁴ Para un estudio más amplio del escenario histórico, consultar la producción de Andrés Bermúdez Liévano, *Narrando el mundo desde los márgenes: Hanta y Una soledad demasiado ruidosa de Bohumil Hrabal* (2006).

amargo del que tendría que beber siempre" (Zgustová, 2022: 198) nuevamente tuvo que resignarse a escribir para guardar todo en el cajón o bien para que sus manuscritos circularan escasamente en forma paralela.

Hrabal no fue publicado en los cincuenta por "falta de realismo", según los censores oficiales. Sus obras no tenían aquel "final feliz" del realismo socialista; por el contrario, los personajes de Hrabal son individuos marginados, infelices, caídos en el pozo de la angustia y soledad, envueltos en la borrachera, la desazón y el sinsentido del futuro. Su literatura se consideró transgresiva porque estaba escrita al margen del axioma político-literario de la época. Impedido de escribir, Hrabal trabajó entre 1949 y 1954 en una fábrica siderúrgica, rodeado por las llamas de los hornos. Durante los cuatro años siguientes, desempeñó la labor de empaquetador y aplanador de papel viejo (esto será el oficio de su personaje principal en *Una soledad demasiado ruidosa*). En 1955, conoció a Eliška Plevová, su futura esposa: ella trabajaba en el Hotel París y en el Hotel Palace (el primero es mencionado en el capítulo segundo de *Yo que he servido al rey de Inglaterra*).

Luego de estos cuatro años como prensador de papel viejo, y por un pedido especial de la Asociación de Escritores Checoslovacos para que Hrabal reduzca su intensa jornada laboral, pasó a trabajar como tramoyista en un teatro entre el 1959 y 1962.

En 1963 la censura se relajó gradualmente, dando paso a una ola de publicaciones pausadas. En este período comienza la carrera como "escritor profesional" de Hrabal. En 1963 pública oficialmente su primer libro, una serie de narraciones, *Una perla en el fondo del río*. En el 1965 publicó *Trenes rigurosamente vigilados*, que en el 1966 fue llevada al cine por el director Jiří Menzel. *Trenes...* es el único texto "arreglado", "peinado", el cual pudo ser trabajado sin la presión asfixiante del régimen. El autor escribe aquella novela, según Zgustová, pensando en un lector anónimo y masivo, y no como antes, para sus íntimos o para quienes les llegase. La intención de Hrabal fue entregar con su novela un mensaje, lo que nos permite considerar su obra como una literatura comprometida con el contexto bélico-político: la trama de por sí es bastante sugerente: del suicidio frustrado de Miloš a la entrega de su vida por una causa colectiva. Hrabal dota a su personaje con un sentido communal-nacional, algo que pareciera estar ausente en *Yo que he servido al rey de Inglaterra*.

Este contexto complicado es abordado por Milan Kundera en su discurso en el Congreso de Escritores Checoslovacos en 1967, titulado “La literatura y las pequeñas naciones”. Kundera destaca la centralidad de la cultura en la historia checa, interrumpida “primero con la ocupación y luego con el estalinismo, durante casi un cuarto de siglo” (Kundera, 2023: 23). Kundera subraya el papel crucial de la cultura en la historia e identidad de la nación y el valor de los escritores checos que evitaron su desaparición:

La identidad de un pueblo o de una civilización se refleja y se resume en el conjunto de creaciones espirituales que generalmente se llama “cultura”. Si esa identidad está mortalmente amenazada, la vida cultural se convierte en el valor vivo alrededor del cual se agrupó todo el pueblo (Kundera, 2023: 46).

El crítico destaca la relación cultura-identidad como motor de la nación checa, justamente lo que fue desmantelado por el régimen comunista durante la ocupación en Checoslovaquia. Dicho régimen rigió durante cuarenta y un años en Checoslovaquia (1948-1989). El control y la censura sobre las actividades de los ciudadanos y la producción literaria alcanzaron todos los ámbitos culturales. A propósito, en *Un occidente secuestrado* (1983), Kundera comenta que

cuando los rusos ocuparon Checoslovaquia, la primera consecuencia fue la destrucción total de la cultura checa como tal. El sentido de esa destrucción fue triple: en primer lugar, se destruyó el centro de la oposición; en segundo lugar, se socavó la identidad de la nación para que pudiera ser digerida más fácilmente por la civilización rusa; y, en tercer lugar, se puso fin de manera violenta a la época de los tiempos modernos, es decir, a esa época en la que la cultura todavía representaba la materialización de los valores supremos (Kundera, 2023: 79).

La vigilancia del régimen dictaminaba qué podía ser publicado, difundido o enseñado. “Esas ‘ideas’ sobre cómo y qué debía escribirse conformaban el realismo socialista, una especie de estilo artístico oficial que había sido bautizado por Máximo Gorki e importado de la Unión Soviética” (Liévano, 2006: 8). Con el advenimiento de la censura estalinista, que “extirpaba palabras y página enteras” (Zgustová, 2022: 108), fueron destruidos millones de libros, y sólo fueron permitidas obras que simbolizaran el espíritu del realismo socialista.

La traductora y amiga de Hrabal, Monika Zgustová, en su biografía sobre él,

comenta a propósito de aquella época:

Las nuevas autoridades comunistas tardaron aún varios años, hasta la primera mitad de los setenta, en hacer retroceder la cultura veinte años atrás, hacia las profundidades de los años cincuenta. En esa época muchos escritores checos se exilian en el extranjero; Milan Kundera se marcha a París, Josef Škvorecký y su mujer fundan una importante editorial de literatura checa en Toronto, otros exiliados checos crean revistas culturales y periódicos en lengua checa en América y Europa (Zgustová, 2022: 197).

Los escritores ajenos a dicho régimen de producción fueron destinados a trabajos forzados, condenas perpetuas o de pena máxima; incluso a trabajos duros en fábricas. Las vivencias de Hrabal durante ese período serán el caldo de cultivo para sus narraciones posteriores: *Trenes rigurosamente vigilados* (1965), *Yo que he servido al rey de Inglaterra*, escrita en 1971 y publicada recién en 1989 en checo⁵, y *Una soledad demasiado ruidosa* (1976).

Como Zgustová comenta, las obras de Hrabal fueron retiradas de la vía pública. Los artistas “tolerados” publicaban versiones “suavizadas” y cuidadosamente recortadas por los censores. Producto de la nueva intervención, se exilia “voluntariamente” a una pequeña casa en el bosque de Kersko, a treinta kilómetros de Praga, cerca de Nymburk, ciudad que aparecerá a lo largo de toda su obra. Por testimonios del propio Hrabal, recogidos por Zgustová, sabemos que aquella época estuvo marcada por una profunda crisis que lo llevó hacia sí mismo, a emociones de angustia, melancolía y depresión. Sin embargo, este período también tuvo un efecto purificador, aclarándoles sus pensamientos, y “muy despacito, empieza a pensar en escribir” (Zgustová, 2022: 203).

5 Consignar la fecha de publicación de la novela es difícil. Jiřina Šmejkalová en *Cold War book in the 'other' Europe and what came after* (2011) desarrolla las cuestiones sobre el proceso de publicación de la novela: “Hrabal wrote the text over a few weeks in the summer of 1971, and it initially existed as a typewritten original and four copies, which Hrabal shared with his closest friends. The novel was soon after released in samizdat editions (*Petlice*, 1973/1974?; *Expedice*, 1975), and almost ten years later it was published by exile house (*Indez*, *Kohn am Rhein*, 1980) and in french translation in Paris in 1981” (240-241). Según desarrolla la autora, la primera publicación oficial de la novela, en checo, fue en junio de 1989, en una edición en conjunto a *Trenes rigurosamente vigilados* y *Lecciones de bailes para mayores*, titulada *Tři novely* (*Tres novelas*), de la cual se produjeron 190.000 copias.

II

La novela *Yo que he servido al rey de Inglaterra* fue concebida “bajo el sol fuerte de verano, la máquina de escribir estaba incandescente y más de una vez por minuto se atragantaba y balbuceaba [...] perdía el control sobre lo que escribía, de modo que redactaba sumido en una ebriedad producida por la luz” (Zgustová, 2022: 212). Ese estado o experiencia de “ceguera” está en sintonía con el denso, aunque atractivo estilo de Hrabal, que utiliza párrafos extensos (el primer capítulo, por ejemplo, consta de cuatro párrafos y ocupa cincuenta páginas). Esto genera una escritura sin respiro, sin una pausa para reflexionar o “acomodar” la narración. Más bien, es un “dejar correr” la pluma. Aquella voz torrencial que hilvana los recuerdos y las sensaciones evoca tanto el estilo oral como las primeras experiencias literarias de Hrabal y Karel Marysko⁶ con el surrealismo.

La novela está guiada por un narrador-protagonista, que muchas veces vira hacia el monólogo interior; un camarero checo que narra desde su experiencia y anonimato. Al inicio de cada capítulo, utiliza una frase muletilla para iniciar y captar la atención del lector, “Prestad atención a lo que os voy a contar ahora”. Esta expresión sirve como pivote narrativo que marca el comienzo de su relato⁷.

Estructurada en cinco capítulos, la novela sigue el paso de un aprendiz de camarero por distintos hoteles y escenarios históricos tales como la ocupación alemana y el período comunista. En cada capítulo, el narrador, siempre en primera persona, “reclama” atención para contar su historia⁸. Este comienza como un simple aprendiz de camarero que “no debía ver ni oír nada” aunque, también, el superior de su primer trabajo en el hotel Praga, al tomarlo de la oreja, le im-

6 Karel Marysko, poeta y músico. Zgustová escribe sobre él en la biografía de Hrabal: “Marysko era buen conocedor de la vanguardia mundial y checa, y despertó en Hrabal el interés por los poetas malditos y el surrealismo. En sus primeros poemas ambos persiguieron el movimiento vanguardista checo de los años veinte” (Zgustová, 75).

7 Incluso, este tipo de comienzos permite pensar cierto conocimiento de Hrabal sobre las obras de Tito Macio Plauto: “El cartaginés” o *Poenulus*, “Tres monedas” o *Trinummus*, en donde es característico de la comedia *palliata* (que comienza Livio Andrónico y Plauto continúa, con sus modificaciones) aquella voz “real” que “prepara” la audiencia para el comienzo de la representación, a la vez que produce un efecto “cómico”.

8 Este procedimiento también se reitera en *Una Soledad demasiado ruidosa*. Hrabal abre la narración con una frase que repetirá al comienzo y a lo largo de cada capítulo: “Hace treinta y cinco años que trabajo con papel viejo...” (Hrabal, 1990:7).

parte una instrucción contradictoria e imperativa: “Pero recuerda también que debes verlo todo y oírlo todo. ¡Repítelo!” (Hrabal, 2004: 9)⁹. La constante sensación de sumisión, construida a lo largo de la novela por las distintas figuras de autoridad con quien se topa el aprendiz, actúa como el fermento que impulsa su búsqueda de una salida posible de ese ambiente asfixiante. Al mismo tiempo, ese entorno le permite solventar económicamente su nueva vida dentro de los distintos hoteles y el mundo laboral.

Absorbido por el ritmo y la disciplina diaria del trabajo, nuestro camarero transita por varios hoteles, donde madura y acumula experiencia. Hacia el final de la narración, logra abrir su propio hotel, aunque, por diversas circunstancias, termina despojado de toda posesión material y con un casi nulo contacto con la sociedad o el exterior. Los hoteles son el espacio intercultural elegido por Hrabal para su narración, y ese sitio será el lugar conflictual por excelencia. El hotel es un polo¹⁰ por donde transitan viajantes, turistas, vendedores de productos alemanes, balanzas, dentaduras postizas y productos de goma; sastres con técnicas y aparatos modernos, familias gitanas, parejas, individuos; comida húngara, italiana, africana. Es un espacio de amontonamiento e intercambio social, un

9 De esta figura de autoridad, que no será la única en el aprendiz, puede inferirse que los jefes, en principio, cumplen una función paterna-controladora principal. De todos modos, avanzada la narración, el aprendiz de camarero desplaza aquella figura de autoridad mediante lo burlesco a partir de descripciones que caracterizan de manera poco seria o negativa, por ejemplo, al vendedor de balanzas, los aristócratas que se pelean con navajas, la ropa sucia de los huéspedes. En contraposición, la novela *Trenes rigurosamente vigilados*, así como la adaptación al cine de ella realizada por Jiří Menzel en 1966, comienza con la figura materna como cuidadora del joven Miloš Hrma, que luego será instruido por el “factor” Hubička en la labor de los ferrocarriles.

10 La noción de “polo” aparece en bastardilla ya que es posible realizar una conexión con el estudio de Gilles Deleuze en *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia* (2005) sobre el capitalismo como una máquina axiomática compuesta por flujos y polos. El filósofo busca una forma de comprender el capitalismo incorporando discusiones y conceptos del psicoanálisis (Freud, Lacan, Blanchot) y la teoría económica política moderna (Keynes). En este marco, podemos pensar los hoteles en la obra de Hrabal como parte de una red de circulación de flujos codificados —de dinero, cuerpos, mercancías, deseos— que se transmiten de un polo a otro: del hotel al burdel, del burdel al hotel; de la iglesia al hogar. En esos espacios, siguiendo a Deleuze, los flujos “chorrean” sobre el *socius*, es decir, se inscriben en una instancia social determinada. Delineando someramente algunos conceptos, vemos cómo los escenarios hrabaleanos están atravesados por una lógica económica que estructura las relaciones sociales, pero que al mismo tiempo genera puntos de fuga y derrames. Quizás sea nuestro camarero quien, al final del relato, ensaya una forma de ruptura con ese flujo codificado, comenzando por sí mismo.

lugar público donde algunos mantienen el decoro y otros no tanto. Los hoteles de *América* de Kafka, los casinos y hoteles de *El jugador* de Dostoievski sirven como punto de comparación.

En este marco, es posible notar la ausencia de alguna comunicación que salga de la lógica del dinero y la compraventa en las relaciones entre los personajes. Toda conducta en los hoteles puede reducirse a trucos y mañas. Nuestro camarero comienza a observar atentamente los tejemanejes de los empleados más experimentados para sacar ventaja, como los demás, para sí mismo: presta atención al decoro necesario para conseguir una propina más alta y aprende a no dar el vuelto correcto para hacerse con unas pocas monedas.

El “fingir”, es decir, la relación entre apariencia y esencia estructura la conducta de todos los personajes de la novela. El actuar conlleva siempre una intención escondida, mayormente orientada a sacar provecho de la situación. La impostura es un tema que Hrabal trabaja sagazmente en la novela: su camarero se adentra en espacios rebalsados de sonrisas falsas, trucos para hacerse con algún dineral o, también, para dar un “brillo” de elegancia a ciertas situaciones. Son incontables los ejemplos: cuando a nuestro aprendiz le mandan a vender salchichas calientes en la estación de tren, al momento de dar el vuelto, “levantaba yo la mano y casi, casi, aquellos billetes tocaban ya los dedos del viajero inclinado por la ventanilla [...] pero luego por fin los dedos se alejaban rápidamente y yo, jadeante, mantenía tendida la mano en la que quedaban aquellos billetes que me pertenecían” (Hrabal, 2004: 10). Mañas y trucos, cuya finalidad a ahorrar dinero o sacar ventaja de forma deshonesta están presentes en la mayoría de los hoteles. Lo mismo sucede en el prostíbulo “Casa Paraíso”, un lugar “paradisíaco” para nuestro pequeño aprendiz de camarero¹¹. Cuando bebe de la supuesta copa de champán de su acompañante, por la cual había pagado con el dinero ahorrado de toda la semana, se lleva una amarga sorpresa, aunque sin tanta importancia en el momento:

11 El papel de lo femenino está muy presente en las novelas *Trenes rigurosamente vigilados* y *Yo que he servido al rey de Inglaterra*. La madre del joven maquinista y la esposa alemana del aprendiz de camarero, por ejemplo, aparecen vinculadas al cuidado y la protección de la familia. También, en *Trenes...* el prostíbulo “Casa Paraíso” permite pensar lo femenino, si bien envestido de relaciones de control y comercio, en relación al autodescubrimiento que de hecho resulta revelador en Miloš Hrma para su posterior posición respecto al plan para colocar explosivos en un tren de carga.

como tenía sed, cogí la copa de Jaruška, intentó quitármela, pero no pudo impedir que bebiese y, decepcionado, dejé la copa, pues no tenía champán, sino una limonada amarilla, desde el principio había bebido limonada que yo había pagado como champán, de lo que no me había enterado hasta entonces (Hrabal, 2004: 17-18).

Lejos de presentar relaciones que vayan más allá de lo material, Hrabal despliega personajes que conviven bajo la idea de desconfianza, tratándose sólo como meros medios. La ausencia de vínculos sociales independientes de lo económico en aquel espacio representa el creciente aislamiento de la persona.

El primer gesto crítico de Hrabal aparece al presentar lugares y personajes que simbolizan la autoridad y el estatus económico, representados en situaciones vergonzosas (públicas y privadas): por ejemplo, el hábil vendedor de balanzas que luego de realizar una venta con éxito cuenta su dinero en calzoncillos, distribuyendo los billetes uno al lado del otro a lo largo del piso de la habitación. Tales escenas donde el dinero cobra un papel central y los comportamientos de los personajes son influenciados hasta un punto ridículo, se repetirán una y otra vez, dejando ver desde la diferencia de clase entre los personajes hasta el absurdo de los hoteles: los calzones sucios que vuelan por las ventanas del hotel y la mujer que los recoge, limpia y vende; el hotel que funciona a toda marcha incluso sin huéspedes; los puñados de monedas arrojadas al viento y las personas amontonándose para juntarlas:

Cogí un puñado de monedas y las tiré al aire, cogí rápidamente la cesta por las asas, me hundí entre los claveles y proseguí mi camino y cuando, antes de doblar la esquina, me di la vuelta, vi cómo unos cuentos peatones más se arrastraban por el suelo, todos tenían la sensación de que aquellas monedas se les habían perdido a ellos y uno amenazaba a otro para que le devolviese aquel dinero y así, arrodillados, se peleaban, se escupían y se arañaban los ojos como gatos con botas, y yo me eché a reír y en seguida supe qué es lo que mueve a las personas y en qué cree la gente de qué es capaz por un par de monedas (Hrabal, 2004: 20).

Hrabal construye personajes, si bien no todos, que ocupan lugares de referencia, de autoridad. Nuestro joven aprendiz de camarero formará su idea de vida y de camino a partir de aquellas experiencias que le son transmitidas. Es

decir, en *Yo que he servido...*, las relaciones de poder¹² impresas en la lógica jefe-empleado, millonario-trabajador, vendedor-comprador determinan la forma de pensar y la conducta de nuestro aprendiz. En este sentido son importantes las palabras del vendedor, el señor Walden, quien afirma tajantemente que “el dinero te abrirá las puertas del mundo entero, así me lo enseñó el viejo Koreff, con el que estuve de aprendiz, y esto que ves aquí en la alfombra lo he ganado en una semana, he vendido diez balanzas...y ésta es mi comisión, ¿has visto alguna vez algo más *bello* [la cursiva es mía]?” (Hrabal, 2004: 46). La posesión desmedida aparece como el remedio o la posibilidad de “libertad” frente a un entorno social que amenaza con el vasallaje permanente y con la esclavitud mediante la autoridad laboral. En el segundo capítulo, ya en el Hotel Tranquilo, es posible ver cómo Hrabal va a fondo con esta cuestión, al punto que el dinero es asociado a cuestiones estéticas y aquella estructura de pensamiento va asentándose en la conciencia de nuestro personaje: “el recuerdo del dinero me dio las fuerzas que perdía siempre que veía algo hermoso” (Hrabal, 2004: 58). Tales frases sobre lo “bello” y lo “hermoso” del dinero, desplegadas a lo largo de la narración, articulan la proyección de nuestro aprendiz: la obsesión por el trabajo y el dinero llega a tal punto que produce un estado de ceguera y encasillamiento para la consecución de su gran hotel; obsesión de la cual nuestro personaje tomará conciencia hacia el final de la narración, donde se producirá en él un “despertar” que lo situará más allá de dicha lógica material-obsesiva y la idea de ser el jefe de un hotel que tanto lo domina a lo largo de la novela.

Las situaciones kafkeanas caracterizadas por la colisión de escenas racionales y burocráticas —las novelas *El castillo* y *El proceso* están llenas de estas— se entrelazan con una lógica absurda que vacía de sentido la experiencia indivi-

12 Deleuze, G. en su estudio sobre Michel Foucault, *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II* (2014) desarrolla las distintas concepciones fundamentales del autor francés, y particularmente trata sobre la relación de poder. “La relación de poder es la relación de fuerzas” (Deleuze, 65). Así cita Deleuze a Foucault, “lo que define una relación de poder es un modo de acción que no actúa directamente, inmediatamente sobre los otros, sino que actúa sobre la acción de los otros. Una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, futuras o presentes” (Deleuze, 69). Dicho andamiaje de acciones que actúan, incitan, inducen, limitan o amplían sobre otra acción, están presentes en la novela y son fundamentales para comprender las relaciones que construye Hrabal entre sus personajes.

dual (la incierta detención de Joseph K, la transformación de Gregor, la distancia del agrimensor para acceder al trabajo). Esta misma tensión coincide con el derrumbe de la idealización del trabajo y la vida acumulativa del aprendiz hacia el final de *Yo que he servido al rey de Inglaterra*. La tensión central en la obra de Hrabal —al igual que en Kafka— surge al enfatizar situaciones absurdas, opresivas o paradójicas que funcionan como una crítica al optimismo filosófico y al positivismo (pensamos en Comte, Leibniz). Ambas corrientes le otorgan un rol central a la razón, la ciencia y el progreso; sin embargo, en estos relatos, la razón no solo no ofrece respuestas, sino que muchas veces se convierte en fuente de angustia, deshumanización o alienación.

Algo que es evidente en la novela de Hrabal es la obsesión del protagonista (y de varios personajes) por volverse millonario o, en tal caso, propietario de un hotel de lujo. Dedican su vida a aquello. A partir de ciertos personajes (dueños de hoteles, vendedores, nuestro aprendiz), es posible mencionar la tesis de la universalidad de dinero postulada por Karl Marx en *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*: “El dinero, en tanto que posee la *propiedad* de comprar todo, en tanto que posee la propiedad de apropiarse de todos los objetos, es, en consecuencia, el *objeto* en sentido eminente. La universalidad de su propiedad es la omnipotencia de su ser” (Marx, 2015: 179). La relación ser-tener es constituida mediante la relación entre el poder de compra del dinero y la identificación de su poseedor. “Lo que tengo es también lo que soy”. El dinero funciona como *lazo* que define la relación entre las personas y, también, actúa como “*medio y capacidad* para convertir la *representación en realidad y la realidad en la mera representación*” (Marx, 2015: 183). En la novela, el dinero es posicionado en un lugar privilegiado por varios personajes: es la forma por la cual nuestro aprendiz busca materializar sus deseos, inventar ese adentro en el exterior *mediante* la posesión y el consumo, invertir su posición de camarero (llegar a dueño) y ser reconocido como alguien importante, como millonario (aunque, cuando nuestro camarero lo haga, los mismos millonarios sentirán aversión por él y su origen proletario). El dinero en la narración, dejando a un lado el último capítulo, ocupa el lugar de norma universal para el crecimiento, reconocimiento social y la buena posición social.

Si bien el mayor deseo de nuestro aprendiz es amasar cierto capital para abrir su propio hotel, algo que hará avanzada la narración, ésta concluye dejan-

do ver a un individuo en una casa en el bosque, alejada de la ciudad, despojado de todas sus pertenencias materiales y sólo con lo necesario. Aquella apoteosis crítica es lo más potente de Hrabal: de todo aquello, en realidad, él trata de burlarse, reírse, desprenderse: de las relaciones atravesadas por la lógica utilitaria, de la cuestión del “valor” de la mercancía (la valija con sellos, que irónicamente le permite abrir un lujoso hotel y mucho más) y las escenas violentas y los malos tratos laborales. Este gesto crítico está marcado desde el primer capítulo, cuando el señor Walden, luego de una exitosa venta,

sonreía placenteramente, todo él empapado de felicidad como un niño pequeño, poniendo parsimoniosamente un billete de cien coronas al lado de otro por toda la alfombra, ya tenía media alfombra llena de billetes y aún no estaban todos, ya que volvió a sacar otro fajo de la cartera y los colocaba como si tuviese dibujada una plantilla en la alfombra, cada billete de cien iba como en un recuadro, previamente dibujado, y cuando terminaba la fila [...] se deleitaba mirando aquellos billetes, incluso llegó a dar una palmada con sus gruesas manos y a continuación se acarició los carillos lleno de entusiasmo infantil [...] y luego prosiguió y seguía pegando aquellos billetes de cien sobre el suelo (Hrabal, 2004: 40).

La caracterización infantil de aquel comerciante conjuga también la connotación negativa del *homo oeconomicus*, figura tan presente en *Yo que he servido...*: “Siempre me figuraba que todos llevaban los calzoncillos sucios, hasta amarillentos en la entrepierna, que tenían todos los cuellos de las camisas renegridos, y que tenían los calcetines del todo churretosos” (Hrabal, 2004: 47). Comenzado el segundo capítulo, el mismo comerciante recomienda a nuestro aprendiz en otro hotel, el hotel Tranquilo. Aquel lugar era “como de cuento, como una construcción china, como la villa de un ricachón forrado de pasta” (Hrabal, 2004: 55). Allí nuestro camarero conoce al dueño, quien no escapa de la sugestión del autor en tanto sujeto codicioso, falso y, necesariamente, feo, desproporcionado:

un señor gordo, sentado en una silla de ruedas [...] el gordínflón se vino hacia adelante, por poco no se cae, tan sólo se le corrió de la calva el peluquín negro [...] los ojos se me iban solos hacia ese enorme cuerpo en la silla de ruedas, tan gordo era todo él como la publicidad de los neumáticos (Hrabal, 2004: 57).

Dicha trinidad obsesión-dinero-fingir modela en la novela lo que denominamos “degradación”. Por aquella se comprende cierta evolución negativa del

personaje y del entorno. El proceso de degradación en Hrabal surge a partir de la relación desbalanceada entre dinero y vida: el trabajo excesivo y la posición jerárquica en la novela son los motivos de envilecimiento y enviciamiento del cuerpo y, sobre todo, del pensamiento. Mediante aquella representación de las relaciones atravesadas por el dinero, es posible pensar cierto “achicamiento” del mundo o una única preocupación: todas las energías se orientan a una dirección, dando como consecuencia la efectiva limitación del ejercicio crítico por la obsesión de los personajes con el dinero. La degradación se observa en los recursos que Hrabal implementa: la articulación de un personaje-narrador como testigo y sujeto experiencial de hechos violentos, injustos, maltratos (insultos del jefe, pelea a navajas, xenofobia); la descripción del espacio (histórico y político) que condiciona a los personajes; la estética de lo grotesco y lo excesivo (el vendedor obsesivo-infantil, el jefe paralítico, los hoteles inhabitados pero con la cocina y los empleados permanentemente activos); la especulación con la muerte (Liza y la valija llena de sellos, la guerra y la oportunidad de definirse como millonario).

Como indicamos, nuestro camarero se ve absorbido por su profesión, llevándola al extremo, al punto de obsesionarse con una vida plena en los hoteles y, finalmente, como millonario y dueño del hotel La Cantera¹³. El concepto “yo concentrado”¹⁴ de Walter Sokel alude a un sujeto dedicado íntegramente a la obtención de sus propósitos y empeñado en resignar de forma conclusiva la propia integridad para satisfacer su “demanda”. Observamos la conciencia y el cuerpo del sujeto atrapado entre lo que cree desear (deseos de reproducir la demanda social: casarse, tener familia, escalar en lo económico) y lo que no conoce aún. La idea de concentración trae consigo otra, a saber, la obnubilación. Esta última desencadena en nuestro aprendiz la proyección de un camino prioritario, el cual deviene en una forma de desilusión reflejándose al final de la narración cuando sus proyecciones como millonario son vaciadas de sentido por la apertura de un “nuevo mundo”.

13 En el último capítulo, ya millonario y dueño de su propio hotel de lujo, nuestro ex aprendiz de camarero afirma: “yo en toda mi vida no había deseado más, y por otra cosa no me había esforzado, que tener un hotel y ser millonario” (Hrabal, 211).

14 Esta idea la extraigo del estudio que hace Vedda, M. en “Hacia un realismo bien entendido: György Lukács y Günther Anders como intérpretes de Kafka” (2022), donde trabaja dichos conceptos de Walter Sokel en la obra de Kafka.

En este sentido podemos pensar cierta relación entre Joseph K y nuestro camarero en relación con el concepto de proceso. Ambos comparten, si bien con finales distintos, un proceso de conversión donde los autores dejan ver la visión de la vida “viva” a partir de un contexto similar: de la existencia fundamentada en cierto tipo de “éxito económico (pleado de banco, dueño de hotel), un tipo de existencia inauténtica o volcada hacia exterior¹⁵, hasta un “yo puro”. Dicho proceso que cargan ambos protagonistas, y acá lo más potente de las obras, es en realidad el comienzo de dejar a un lado las distracciones y la vida superficial volcada hacia lo exterior, similar al autoengaño y lo fantaseoso adormecido, para dar curso a una existencia hacia-dentro y al despertar. Tal vez, a pesar del trágico final de Joseph K., cabe preguntar si es posible atravesar aquel guardián que no le impide el paso sino verbalmente, si es posible burlar aquella ficción discursiva y material que enajena cualquier aire de emancipación.

Todo esto puede leerse en clave biográfica, como Zgustová comenta: “Por medio de la escritura se interrogaba sobre sí mismo, todo era para él una excusa para conocerse mejor. En aquel tiempo, sus preguntas eran más penetrantes que nunca, su confesión más despiadada que antes” (Zgustová, 2022: 208). El motivo de escribir, para Hrabal, radica en conocerse aún más a sí mismo, y de allí la idea de camino, de proyección. Recordemos que el narrador también es alguien que escribe y confiesa sus travesuras, sus pensamientos, sus emociones. La idea de *camino* cobra un sentido transversal en la novela. El héroe de *Yo que he servido...* es similar al soldado Svejk en *Las aventuras del buen soldado Svejk* (1921), de Jaroslav Hašek. El “caminante”, noción que encarnan ambos héroes en sus respectivas narraciones, se mueve con curiosidad a lo largo de la historia, disfruta conocer y encontrar nuevos espacios, personajes, situaciones; no está perdido, sino que se “deja llevar” por el propio teatro de los acontecimientos y lo que el medio haga de él. Tal vez la diferencia que estriba entre ambos sea una cuestión de *unidad*: mientras nuestro camarero, a lo largo de los capítulos, cambia sus pensamientos y formas de actuar, además de poseer una marcada individualidad, el soldado Svejk se mantiene firme, sin perder su voz y su habi-

¹⁵ Para un mejor y claro desarrollo de los conceptos “fachada” y “yo puro” en la obra de Kafka, consultar “Introducción” de Miguel Vedda en *El proceso* (2022) de Franz Kafka, editorial Colihue.

lidad para conversar, entretenér y burlar¹⁶. Svejk en cualquier situación será Svejk, sin cambiar sus formas, sus pensamientos, sus movimientos; a donde vaya siempre será un humilde servidor parlanchín. Como comenta Alfredo Martín Torrada acerca de la gran novela checa Las aventuras del buen soldado Svejk, el caminante está siempre “a ras de suelo”, no sólo por el acto de caminar sino también por la presencia de los demás personajes con quienes se cruza durante su andar: personas comunes y corrientes, meceros, camareros, turistas, vendedores ambulantes, marginados, viajantes. “Es en este ‘ras del suelo’, en el plano más prosaico y corporal de la vida en la que Jaroslav Hašek ha sabido situar toda su literatura” (Torrada, 2021: 2). A propósito de este “a ras del suelo”, Zgustová apunta en su “Introducción” a *Las aventuras del buen soldado Svejk*: “A Hrabal, Hašek le enseñó a mirarlo todo desde la perspectiva de los marginados, de los de abajo” (Hašek, 2020: 15). Tal vez sea en el último capítulo donde Hrabal explaye con más densidad existencial la cuestión del camino y su caminante:

El camino, que iba manteniendo y que iba rellenando con la gravilla que yo mismo tenía que preparar a golpe de maza, ese camino, que se parecía a mi vida, estaba siendo invadido detrás de mí por las malas hierbas y los pastos delante de mí [...] Prácticamente durante un mes entero no había hecho otra cosa que trabajar duro de sol a sol para mantener el camino en el estado en que se hallaba cuando me hice cargo de su mantenimiento. Además, cada vez encontraba mayor similitud entre el mantenimiento de este camino y el mantenimiento de mi vida (Hrabal, 2004: 252-253).

Bajo esta lectura entre el dinero y lo individual, lo más importante es mencionar la ausencia de una comunidad distinta que tenga como objetivo no la unión mediante la posesión material sino mediante valores morales humanos y diferentes; tal vez sea aquello lo que el aprendiz no encuentra en los hoteles. Cabría pensar que la lógica del dinero (la obsesión, la acumulación, la proyección de la vida en base a lo material, la alienación) simboliza en la novela la perdida de la experiencia comunitaria, cuya causa se encuentra en la búsqueda desme-

¹⁶ Alfredo Martín Torrada, a propósito del gesto crítico de Hašek en su novela, comenta que el “sentimiento anti imperial que recorre toda la novela funciona como un recordatorio constante de la existencia de un pueblo subyugado, que había sido el primero en levantarse contra el poder central en las revoluciones de 1848. Y alcanza sus puntos más álgidos en las burlas a cada uno de los estratos del poder del Imperio, a lo que Svejk vence y engaña constantemente” (Torrada, 3).

dida de la riqueza material. La consecuencia de aquellas vivencias materiales e individuales es el deseo de *encierro* en la propiedad material (los hoteles) o la huida (la casa del bosque) de nuestro aprendiz.

III

La definición de un concepto como el de “identidad” es tan problemática y difícil de tratar en estas páginas que este trabajo propone una definición más convencional. Cuando se habla de identidad individual, lejos de un cierto grado de “conciencia de sí”, pensamos en un individuo desprovisto de *relaciones*, sin descartar la importancia que tiene el intercambio material o las relaciones laborales; lo pensamos como un individuo aislado o separado de los contextos sociales (guerras, ocupaciones, la pérdida del ser nacional, la comunidad). William R. Daros (2007) desarrolla la perspectiva de Martín Buber sobre “el Yo como descubrimiento en el otro y por el otro” para teorizar sobre la idea de “comunidad”. De allí podemos extraer una definición interesante sobre lo colectivo, según la cual:

la gran comunidad no es la unión de los que piensan igual sino la auténtica vida en común de los hombres de naturaleza similar o complementaria, pero con distintas posiciones. La comunidad es la superación de la alteridad de la unidad viva. No se trata de un concepto formal y mínimo, sino de una conciencia de la relación real del otro con la verdad: la inclusión (Daros, 2007: 294).

Concluimos, entonces, que la identidad colectiva subraya la noción de relación entre el yo y el otro, este último como indispensable para la conciencia de sí.

La novela presenta dos formas de identidad bien marcadas: una individual, la cual es posible observar en el aprendiz de camarero y en todos aquellos que buscan el rédito propio a costa de los demás, y otra colectiva, presente en la resistencia frente al ejército alemán. Lo individual está encuadrado en el acto de “servir”, que funciona como pivote en la novela. “Sentí que ser un camarero no es una cosa así como así, que hay camareros y camareras, pero que yo soy un camarero que, con discreción, sirvió al presidente, y que tengo que estar orgulloso de ello” (Hrabal, 2004: 87). *Este afuera de sí* constituye su rasgo identitario primario (o por lo menos inicial en la novela), el haber servido a otro. Aquí es posible establecer una primera línea de análisis: la identidad que se conjuga con

la sumisión, la alienación de sí y el exagerado respeto a la autoridad, carente de algún lazo comunal genuino. Zgustová analiza el complejo de inferioridad de aquella vida de peón, el que sirve a otro, a un extranjero incluso, a una vida que no tiene que ver con él, y destaca esta actitud contradictoria, indefinida y con un dejo de culpa¹⁷:

Le parece como si no se tratara de su propia vida sino de la de otro, de un extranjero, de una vida con la que él no tiene nada que ver. Pero sabe perfectamente que es él, todo eso es él, y para poder investigar mejor su pasado, adquiere una serie de espejos. Se observa en ellos, se contempla por dentro, indaga en su interior

(Zgustová, 2022: 232-233).

Lo que ve no es una imagen heroica, sino la de un hombre que, en plena guerra, no hizo nada digno ni por su país ni por nadie, impulsado por complejos que lo acercaron más al oportunismo que a cualquier causa. Se reconoce como un nuevo rico que aprovechó las circunstancias para enriquecerse, y que acabó en un campo de concentración para millonarios cuando el régimen comunista tomó el poder. Allí, rodeado de los auténticos poderosos, vuelve a sentirse insignificante, desplazado, un advenedizo marcado por sus propias inseguridades.

Resulta difícil imaginar al personaje de *Yo que he servido...* como héroe de grandes hazañas o alguien que encabece lo colectivo¹⁸. Si bien por un lado observamos la cuestión del “servir”, nuestro aprendiz suele ser un “estorbo” para

17 En Los frutos amargos del jardín de las delicias, Zgustová traduce e incluye el relato corto titulado “La flauta mágica” (1989). Hrabal se habla a sí mismo, casi en un tono confesional: “¡Hrabal!, ¡Bohumil Hrabal!, te has cansado de tu triunfo, de haber alcanzado la cima del vacío. Tal como me lo enseñó Lao-Tse, he conseguido llegar al vacío, y todo me duele, me duele mi paseo hacia la estación de autobuses, me duele todo el viaje en autobús, bajo la vista porque me siento culpable, tengo miedo de mirar a la gente a la cara [...] solo sé que en el bosque está mi última esperanza, mi única razón de vivir” (Zgustová, 2022: 339-340). La sensación de errancia, de soledad y culpa, ya en los últimos años de vida y producción de Hrabal, se condice con el final de *Yo que he servido al rey de Inglaterra* y el personaje principal. En dicho relato incluso menciona la falta de carácter para encarnar ciertas decisiones radicales. Como gran parte de su producción literaria, Hrabal lleva a cabo una narración de cuño histórico y en gran medida autobiográfico.

18 Fernández, G. A. y Moreno, L.A.M en “El horizonte de finitud en *Una soledad demasiado ruidosa* de Bohumil Hrabal” (2018) conceptualizan como “poética no-heroica” (150) la identidad narrativa de Hrabal.

pensar en relación a la comunidad¹⁹, incluso hacia el final de la novela. Su individualidad, ajena a las cuestiones comunales-nacionales frente a la invasión alemana, incluso su distanciamiento de la ciudad en el último capítulo (y en la propia vida del autor), resulta el factor principal de su distancia con el suelo propio. Todo esto lo lleva a ver positivamente y hasta humanizar la llegada del ejército alemán:

Y así estuve mucho tiempo sin trabajo, hasta que por fin llegaron las tropas alemanas y tomaron no sólo Praga, sino el país entero [...] al día siguiente de la toma de Praga fui a dar un paseo y, en la plaza de la Ciudad Vieja, vi cómo el ejército del Reich preparaba sabrosas sopas en unas calderas y cómo las distribuía a la población (Hrabal, 2004: 142).

Incluso, en el capítulo cuarto, “Y ya no he vuelto a encontrar la cabeza”, nuestro camarero pasará a ser maître del hotel situado en Děčín y pensará su existencia en aquel momento como un “florecer”, más allá de ser considerado un, “aunque soportado ario, en definitiva, un paria checo” (Hrabal)²⁰.

Sin embargo, esto no significa la inexistencia o la negación de lo colectivo o lo comunitario en la narración. Lo colectivo bien puede estar presente en la resistencia a la ocupación alemana, y no tanto en el sujeto individual que encabeza la narración. La crítica de sus compatriotas por haberse casado con una alemana mientras ellos combatían el avance del ejército nazi es una muestra de la inteli-

19 Hrabal, en continuidad con una tradición literaria checa marcada por figuras como Jaroslav Hašek y Franz Kafka, a lo largo de su obra configura una filosofía del hombre corriente. Los personajes centrales en su narrativa destacan por lo común; héroes por el hecho simple de soportar la vida cotidiana y no, como en la épica clásica, sujetos caracterizados por sus grandes hazañas. Más bien, dentro del sujeto hrabaleano abundan contradicciones, dudas, inseguridades; las ideas de búsqueda e indefinición tienen un peso importante en la obra de Hrabal, ya que él nos presenta una vida cambiante e indecisa en los procesos histórico-políticos. En el sentido literal de la palabra, el sujeto hrabaleano está estallado, diseminado, no es posible ver en él una unidad estable, ni siquiera en el final de *Yo que he servido al rey de Inglaterra*, el cual concluye en un “despertar”, un nuevo mundo en él.

20 En el capítulo cuarto, incluso nuestro personaje, en su discurrir interior, afirma esta auto-percepción, no sin cierta culpa por su ajenidad a la causa de su país y compatriotas: “y mientras nuestras gentes en casa sufren, yo lo sigo pasando bien en los hoteles y hotelitos, donde sirvo al ejército alemán y a la SS y, cuando termine la guerra, sea como fuere no podré volver nunca a Praga, veía que no fueran a colgarme, sino que yo mismo me colgaría en la primera farola, que yo me condenaría a mí mismo en el mejor de los casos a diez años o más...” (Hrabal, 2004: 175).

gencia escritural del autor, del artificio literario del que se sirve para simbolizar un *ethos* comunitario, no desde el narrador-individual sino desde las voces que integran lo colectivo. En contraposición con su anterior novela, *Trenes rigurosamente vigilados*, despierta en el personaje principal, Milos Hrma, una causa, una preocupación comunal después del fallido intento de suicidio: la muerte cobra sentido en él si el fin es resistir y combatir a las tropas alemanas. La sensación de protección materna que observamos al comienzo de *Trenes...* resulta el fermento del cual se sirve Miloš Hrma para comprender el sentido de protección de algo a lo que él mismo, sin saberlo hasta entonces, pertenece. En cambio, en *Yo que he servido...* Hrabal edifica en su aprendiz de camarero un sujeto individual, ajeno a la causa de protección de la nación frente a la invasión alemana.

Como apoteosis de un camino que comienza en la servidumbre, desemboca en la posesión de un gran hotel²¹ y termina en la desposesión total, en el capítulo último “Cómo me hice millonario” se observa el paso del deseo material de nuestro aprendiz, con un claro gesto irónico, a un deseo intangible, metafísico, manifestado en el querer preguntar por sí mismo. “Es en la capilla de la naturaleza donde este héroe extraviado conoce los verdaderos valores” (Zgustová, 2022: 234). Nuestro ex aprendiz de camarero es destinado a trabajos forestales a una casa en el bosque, y allí se produce un giro en la narración. Aquí se evidencia, siguiendo la lectura de Zgustová, la influencia en Hrabal del antiguo filósofo chino Lao-Tse: la vida sencilla, no violenta, la pasividad y la existencia armónica con la naturaleza. Este “nuevo modo” de ver el mundo se impone sobre el pasado: la vida en los hoteles, la violencia, las guerras, lo material. En este contexto, el ahora peón caminero comienza a interrogarse sobre el fundamento de la vida, la muerte, la eternidad y lo realmente bello²². Las imágenes del agua cristalina, la pureza de lo natural y lo orgánico simbolizan el paso de la sociedad a la naturaleza, de lo material a lo espiritual. La “lucha” por el reconocimiento

21 De todos modos, su reconocimiento efectivo como millonario tendrá un gusto amargo. Cuando se ofrece voluntariamente al campo de concentración para millonarios, los demás “me toleraban entre ellos, pero no era digno de ellos, pues los millonarios tenían esos millones tuyos desde hacía tiempo, ya desde antes de la guerra, mientras que yo me había enriquecido con la guerra” (Hrabal, 2004: 219).

22 “Y de esta manera empecé a tener una vivencia palpable de las cosas que eran invisibles, pero existían, lo increíble se volvía realidad” (Hrabal, 2004: 259).

de ser millonario concluye con una regresión al estado inicial-natural: la novela concluye con un incipiente y nuevo comienzo.

IV

Algo que resulta particular en la presente narración en relación con la ocupación soviética y la cuestión cultural mencionada (Kundera), es la ausencia de alusión a algún “sujeto de cultura”: escritores, periodistas, pintores, actores, dramaturgos, etc. La única mención es el profesor de literatura francesa, aunque no muy positivamente y ya al término de la novela. Hrabal sabe, a partir de la tradición literaria checa, que una cultura sin literatura no tendría sentido, sería impensable. Motivado fuertemente por el contexto cultural de entonces, Hrabal imprime entre líneas el escenario más intenso y rígido de la actividad cultural checa de la época: la desaparición de una cultura libre de censura y restricciones, aquella que encuentra su mayor potencialidad en arte, la literatura y las demás expresiones culturales y que define el horizonte identitario checo. Dicha ausencia cultural, la prevalencia del deseo material, la alienación, la disgregación de alguna unidad comunal y la presencia del enemigo invasor permite leer la narración como un recorte de dicho período cultural que comenzó con la ocupación alemana y se extendió luego con la soviética hasta fines de los ochenta.

En conjunto con los ejes que fueron desarrollados, la novela de Hrabal nos permite observar claramente la disolución y construcción del sujeto moderno de mediados del siglo XX, siglo llamado “criminal” por Alan Badiou, atravesado por las atrocidades de los distintos regímenes políticos, las consecuencias de las guerras mundiales y los cambios geopolíticos. Si bien es complejo encasillar en un género la poética hrabaleana, Hrabal hereda de Kafka el absurdo burocrático, el poder incomprendible; de Hašek el elemento popular; le agrega su estilo oral y grotesco, su sentido crítico del presente y su pluma poética que logra captar con un gran sentido crítico el presente de su época.

Bibliografía

- DELEUZE, G. (2005) *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- HAŠEK, J. (2020) *Las aventuras del buen soldado Svejk* (trad. de Zgustová, M.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- HRABAL, B. (1990) *Una soledad demasiado ruidosa* (trad. de Zgustová, M.). Barcelona: Ediciones Destino.
- HRABAL, B. (2023) *Una hermosa tristeza* (trad. De Bertazza, J.P). Buenos Aires: Pinka.
- HRABAL, B. (2017) *Trenes rigurosamente vigilados*. Barcelona: Seix Barral.
- HRABAL, B. (2004) *Yo que he servido al rey de Inglaterra*. Barcelona: Ediciones Destino. (trad. Mlejnková, J. y Ortiz, A.).
- FERNÁNDEZ, G.A. Y MORENO, L.A.M. (2018) “El horizonte de finitud”. En *Una soledad demasiado ruidosa de Bohumil Hrabal*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, n.18, pp. 145-162.
- KUNDERA, M. (2023) *Un occidente secuestrado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets Editores.
- LUKÁCS, G. (1965) “Dostoievski”. En *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- LIÉVANO, A. B. (2006) “Checoslovaquia: Una historia de escritura, censura y resistencia”. En *Narrando el mundo desde los márgenes*: Hant`a y Una soledad demasiado ruidosa de Bohumil Hrabal”. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 7-15.
- MARX, K. (2015) “Dinero”. En *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue.
- TORRADA, A. M. (2021) “Jaroslav Hašek: una literatura a ras del suelo, la identidad checa y el hombre común”, *Eslavia, Revista de estudios eslavos*, N°7.
- WILLIAM R. D. (2007) “La identidad del “yo” como descubrimiento por el otro (M. Buber) y como cuidado de sí mismo (M. Foucault)”, revista *Espíritu*, N°136 (jul-dic).
- ŠMEJKALOVÁ, J. (2011) “Part II. Manufacturing cold war books”. En *Cold War book in the ‘other’ Europe and what came after*. Boston: Leiden.
- VEDDA, M. (2022) *Hacia un realismo bien entendido: György Lukács y Günther Anders como intérpretes de Kafka*. Verinotio, Rio das Ostras, v. 27, n.2, pp.268-309, mar. 2022.
- VEDDA, M. (2023) “Introducción”. En *El proceso de Kafka F*. Buenos Aires: Colihue, pp. VII-LV.
- ZGUSTOVÁ, M. (2022) *Los frutos amargos del jardín de las delicias*. Uruguay: Del Sacramento Ediciones.

La cultura híbrida en tres novelas históricas eslavas de los Balcanes

Gerard Hofman

1. Introducción: Orientalismo y los Balcanes

Desde la publicación de *Orientalism* (1978) de Edward Said, la teoría poscolonial ha proporcionado herramientas para analizar la dominación discursiva del Occidente sobre sus “otros” colonizados. Said conceptualizó el orientalismo como un marco hegemónico que no solo describe, sino que también autoriza y regula las representaciones del “Oriente”, funcionando como un instrumento de control cultural. Sin embargo, este modelo resulta insuficiente para comprender las complejidades específicas de los Balcanes y su herencia Otomana.

Maria Todorova, en *Imagining the Balkans* (1997), sostiene que aplicar sin más el concepto de Said al sudeste europeo oscurece la posición ambivalente de la región: geográficamente europea, pero constantemente representada como una alteridad interna. Para capturar esta posición particular, Todorova acuña el término “balcanismo”, un discurso que construye a los Balcanes como un “otro europeo”, situado entre la civilización y la barbarie, más que como una mera prolongación del Oriente.

Todorova también observa que el escrutinio crítico de estas narrativas civilizatorias se ha desarrollado de manera desigual en el mundo:

For the Third World, while the press continues to cling to normative views of civilization formed during the colonial era, anthropology and cultural criticism have questioned the consequences of such views. This has not happened for the Balkans, possibly because their noncolonial status has left them out of the sphere of interest of postcolonial critique and cultural criticism, and because Balkan —and in general European— anthropology has been somewhat marginal (Todorova, 1997: 20).

Esta posición marginal ha permitido que las imágenes esencialistas y estereotipadas de la región persistan prácticamente sin ser cuestionadas en el discurso académico y mediático global.

El propio Said ha sido criticado por tratar al Oriente como una entidad homogénea y atemporal, y por centrarse en el análisis textual en detrimento del contexto social y económico. Estas limitaciones dejan claro por qué su marco no puede aplicarse directamente a los Balcanes sin ajustes. El concepto de *balcanismo*, tal como lo propone Todorova, amplía y complejiza el pensamiento poscolonial, mostrando que los Balcanes requieren una lente analítica diferenciada, que reconozca su ubicación históricamente específica y discursivamente ambigua dentro de Europa, como un “semi-otro” oscilante entre Oriente y Occidente.

Este estudio, sin embargo, propone mirar no desde el Occidente hacia los Balcanes, sino desde los pueblos balcánicos hacia el legado otomano. En este sentido, exploraremos la posibilidad de que exista un tipo de orientalismo interno —una forma de mirar al Imperio Otomano y sus herederos desde los discursos nacionalistas de los pueblos eslavos del sudeste europeo. A través del análisis de novelas históricas escritas en el siglo XX por autores de distintas tradiciones eslavas —bosnia, serbia y búlgara— proponemos una lectura que se sitúe en lo que Homi Bhabha ha denominado el “tercer espacio”, y que permite una comprensión más compleja de las identidades poscoloniales en los Balcanes.

La novela histórica, en este marco, es un género privilegiado para explorar la relación entre pueblos eslavos y antiguos imperios, sobre todo el otomano, pero también, en menor medida, el habsburgo y ruso. Siguiendo las propuestas de Georg Lukács en *Der Historische Roman* (1955), la novela histórica no debe entenderse como una simple recreación del pasado, sino como una forma narrativa que revela las contradicciones sociales y los procesos históricos a través de personajes individuales situados en un momento de cambio estructural. Lukács subraya que el valor de la novela histórica radica en su capacidad para mostrar cómo los destinos individuales están profundamente determinados por las fuerzas históricas colectivas, el género permite reescribir el pasado desde el presente, dotando a los sujetos subalternos de una voz narrativa, y reconfigurando memorias culturales atravesadas por el trauma, la resistencia y la hibridad (Georg Lukács, 1955).

2. El “tercer espacio” de Homi Bhabha y la hibridez cultural

Homi K. Bhabha, uno de los pensadores más influyentes del poscolonialismo, desarrolla en *The Location of Culture* el concepto de *tercer espacio (third space)*, que describe como un ámbito intermedio de negociación cultural. En este espacio, las identidades no se basan en una esencia fija, sino que emergen del encuentro conflictivo entre culturas. Este tercer espacio permite el surgimiento de nuevas posiciones subjetivas, desestabiliza los relatos históricos dominantes y da lugar a estructuras alternativas de significado y poder. Para Bhabha, no se trata de una simple mezcla de

elementos culturales preexistentes, sino de una zona de indeterminación en la que se producen formas simbólicas novedosas, imposibles de reducir a categorías coloniales tradicionales. Así, se abre una vía para pensar las identidades más allá del binarismo colonizador/colonizado, en términos de hibridez, traducción y transformación (Bhabha, 1994: 36-38).

El pensamiento de Homi Bhabha dialoga con una serie de antecedentes teóricos fundamentales que enriquecen su concepción del tercer espacio y la hibridez cultural. La noción de "tercer espacio" desarrollada por Homi Bhabha encuentra antecedentes en el pensamiento de autores como Walter Benjamin, en particular en su concepción no lineal del tiempo histórico, tal como la expone en su *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940). Tanto Bhabha como Benjamin desafían las lógicas binarias y esencialistas, proponiendo en su lugar formas de pensamiento que abren paso a la ambigüedad, la multiplicidad y la hibridez cultural: mientras Benjamin propone recuperar las voces olvidadas del pasado desde una constelación discontinua de significados (Benjamin, 1940/2006), Bhabha postula un espacio intersticial donde las identidades se reconfiguran a través de la hibridez cultural (Bhabha, 1994). Así, el “tercer espacio” puede entenderse como un lugar de reapropiación crítica —no solo de las lenguas y los símbolos coloniales— sino también del tiempo, la memoria y la representación. Por su parte, la *diférance* de Jacques Derrida, desarrollada en su ensayo homónimo, introduce una lógica de la diferencia y del diferimiento en el lenguaje, desestabilizando toda pretensión de significación fija o de un origen esencial del sentido (Derrida, 1992). En una línea complementaria, la teoría de la polifonía y la heteroglosia de Mijaíl Bajtín, elaborada entre otras obras en (*Проблемы поэтики Достоевского*

[*Problemas de la poética de Dostoievskij*], 2017), permite concebir la novela —y, por extensión, la cultura— como un espacio en el que múltiples voces, lenguajes y perspectivas coexisten, dialogan y entran en tensión sin que ninguna logre imponerse de manera definitiva (Бахтин, 1975).

Desde esta perspectiva, la historia deja de ser un relato lineal y uniforme para convertirse en un campo de disputa semiótica, donde se negocian constantemente los sentidos del pasado, la identidad y la autoridad. En este marco, la literatura —y especialmente la novela histórica— se configura como un dispositivo privilegiado para explorar esas tensiones, pues permite dramatizar las zonas de ambigüedad, conflicto y traducción que estructuran toda formación cultural poscolonial.

El pensamiento de Homi Bhabha encuentra un ejemplo literario paradigmático en la obra de Salman Rushdie, en particular en su novela *Midnight's Children* (1981). Rushdie crea una narrativa en la que la historia personal del protagonista, Saleem Sinai, se entrelaza con la historia política de la India poscolonial, dando lugar a un relato en el que las fronteras entre lo público y lo privado, lo mítico y lo histórico, lo anglófono y lo vernáculo, se disuelven. Su yo narrativo no es autónomo ni estable, sino que encarna una multiplicidad de voces, culturas y temporalidades que coexisten en un espacio narrativo híbrido. “To understand me, you'll have to swallow a world” (Rushdie, 1981: 109).¹

En América Latina, Néstor García Canclini señala en *Culturas híbridas* (1990) que los procesos de modernización y globalización generan formas culturales híbridas—especialmente en la ciudad, donde lo popular, lo tradicional y lo global coexisten conflictivamente— hasta el punto de que la urbe deja de ser un mero espacio físico para convertirse en una red de intercambios simbólicos donde se superponen temporalidades, lenguajes y modos de vida heterogéneos. Esto se ve por ejemplo en los grafitis:

1 Hay varios estudios aplicados el concepto del tercer espacio a la literatura poscolonial. Ejemplos de la literatura de Pakistán como *Living in the Third Space: A Postcolonial Study of Aslam's Maps for Lost Lovers* (Iqbal, Shoukat, Khan, 2021) o *Cultural Assimilation Leading to Third Space Identity: A postcolonial analysis of The Reluctant Fundamentalist* (Iqbal, 2023) muestran cómo personajes y autores navegan entre tradiciones culturales divergentes, generando espacios de resistencia y negociación.

El graffiti es un medio sincrético y transcultural. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip (Canclini, 1990: 316).

3. Los Balcanes como “tercer espacio”: novela histórica e identidad

Aplicar la noción de “tercer espacio” a los Balcanes permite comprender la ambigüedad constitutiva de sus identidades culturales. Entre Oriente y Occidente, entre islam y cristianismo, entre imperios y nacionalismos, los Balcanes han sido históricamente un terreno de mediación, conflicto y sincretismo. En este contexto, la novela histórica no solo recupera eventos pasados, sino que re-inscribe conflictos identitarios aún vigentes.

Autores como Ivo Andrić, Meša Selimović, Anton Donchev, Ismail Kadare y Vladislav Bajac representan, cada uno desde su perspectiva, una reflexión literaria sobre la herencia otomana en los Balcanes. A través de sus obras, el lector se adentra en universos donde la frontera entre lo propio y lo ajeno se difumina. La Bosnia otomana plurinacional de Andrić, la lucha entre adaptación y resistencia personal de Selimović, la violencia de la conversión religiosa de Donchev, el experimentalismo posmoderno en de Bajac o la alegoría del control totalitario en el Imperio otomano de Kadaré son ejemplos de cómo la literatura puede funcionar como archivo afectivo de la experiencia imperial.²

Este artículo se centrará en tres novelas que, a pesar de su riqueza temática y estilística, siguen siendo relativamente desconocidas en el ámbito iberoamericano: *El derviche y la muerte* (Dervis i smrt, 1966) de Meša Selimović, *Tiempo de separación* (Време раздјелно, 1964) de Anton Donchev, y *Hammam Balkania* (Haman Balkanija, 2008) de Vladislav Bajac. Esta selección responde al interés de dar visibilidad a obras que permiten una exploración profunda del legado

2 Aunque la Trilogía de Bosnia (*Travnička hronika* [Crónica de Travnik] (1945), *Drini ćuprija* [Un puente sobre el Drina] (1945) y *Gospodica* [La Señorita] (1945)) de Ivo Andrić es fundamental para el estudio de la cultura híbrida, su exclusión en este trabajo es arbitraria; el análisis del tercer espacio en ella justificaría un artículo aparte. También queda fuera *Alamut* (1938), del esloveno Vladimir Bartol: pese a su riqueza orientalista e influencia en el imaginario occidental, se sitúa en la Persia medieval y no en los Balcanes. En la misma línea, la novela *Něpuněši i Pallati it tě Endrrave* [El Palacio de los Sueños] (1981) de Ismail Kadaré no se incluye aquí por no pertenecer a la literatura eslava, eje central de este estudio (Andrić, 2003a/b y 2004, Bartol, 1989, Kadare, 2005).

otomano desde voces eslavas diversas y con propuestas estéticas particulares. Al destacar estos textos, se busca fomentar un mayor interés académico y lector por la literatura histórica de los Balcanes³, entendida aquí como una vía privilegiada para abordar procesos de hibridez cultural y poscolonialidad en la región.

Si bien Hamam Balkania cuenta con una reciente (2020) traducción argentina al español, del *El derviche y la muerte* de Meša Selimović existen dos traducciones⁴ y *El Tiempo de separación* de Donchev está traducida en Cuba⁵, sin embargo las tres novelas aún esperan una mayor difusión.

Cada uno de los autores mencionados será objeto de análisis en los capítulos siguientes, donde se examinará cómo sus novelas dialogan con el legado otomano, los discursos nacionales y las formas de hibridez cultural que caracterizan a los Balcanes como un auténtico “tercer espacio”.

4. El tránsito al “tercer lugar”: conciencia, resistencia y fracaso en *El derviche y la muerte* de Meša Selimović

En *El derviche y la muerte* (1966), Meša Selimović construye una alegoría intensa sobre el conflicto entre fe, poder y conciencia individual en un contexto profundamente autoritario: una ciudad bosnia del siglo XVIII (probablemente Sarajevo) bajo dominio otomano. Escrita en la Yugoslavia socialista de los años 60, la novela puede leerse como una crítica al autoritarismo del régimen de Tito, en la que el trasfondo histórico funciona como un dispositivo narrativo para sortear la censura y reflexionar sobre la opresión, la culpa y la responsabilidad moral. El protagonista, Ahmed Nurudin, es un derviche sufí que comienza la novela como figura respetada dentro del orden islámico, pero que, atravesado

3 Somos conscientes de la problemática que implica el uso del término “Balcanes”, señalada por Maria Todorova (*Imagining the Balkans*, 1997) y Marie-Janine Calic (*The Great Cauldron: A History of Southeastern Europe*, 2019), debido a sus connotaciones estigmatizantes y homogeneizadoras. No obstante, optamos por utilizar esta denominación por razones de claridad, ya que permite delimitar de forma operativa el corpus analizado —autores provenientes principalmente de la ex Yugoslavia y Bulgaria— sin desconocer la complejidad histórica y cultural de la región.

4 Son una española de 1989 del Editorial Montesinos de 1989 y una mexicana de 2014 del Editorial Sexto Piso.

5 La única referencia a esta traducción pudimos encontrar en la revista *Bibliografía Cubana* que registra en 1981 una edición publicada en La Habana por la Editorial Arte y Literatura, parte de “Ediciones Huracán”. La ficha menciona 420 páginas y aparece dentro del catálogo de literatura extranjera traducida en ese año.

por una serie de eventos trágicos y reveladores, se desplaza hacia un espacio intermedio —un “tercer lugar”— que lo enfrenta tanto al poder imperial como a sí mismo.

El concepto de “tercer espacio”, formulado por Homi Bhabha, permite leer este desplazamiento no como una simple transición política, sino como un proceso de hibridez ontológica (Bhabha, 1994). En este espacio ambiguo, Nurudin ya no es solamente un representante del sistema religioso-legal otomano, sino un sujeto fracturado que busca justicia en un mundo que lo expulsa continuamente. La novela ofrece así un testimonio introspectivo y desgarrador de cómo el “yo” se reconfigura en medio de estructuras opresivas, donde la identidad ya no es estable sino resultado de una negociación entre el orden impuesto y la verdad interior.

El viaje de Nurudin hacia este “tercer lugar” comienza cuando ofrece refugio en la tekia⁶ a un fugitivo, sin conocer el motivo de su persecución, un gesto de humanidad que lo coloca de inmediato en tensión con la ley. Como él mismo afirma:

Callábamos todos los involucrados en este juego, yo, el perseguido y los perseguidores (Selimović, 2018: 60).⁷

A lo largo del relato, la figura de su amigo Hasan adquiere una función decisiva. Hasan es un personaje libre, que renunció a su carrera burocrática en Estambul por un amor prohibido con una mujer católica de Dubrovnik. En una de sus intervenciones, recuerda el consejo de su maestro en Esmirna:

Cuando veas que un hombre joven tiende hacia el cielo, agárralo de un pie y bájalo a la tierra... Estás destinado a vivir aquí —me regañó—, pues ¡hazlo! Y vive lo mejor que puedas, pero sin vergüenza (Selimović, 2018: 154).⁸

Esa autonomía vital genera en Nurudin una mezcla de admiración y envidia, ya que él mismo se encuentra atrapado en los rigores de la obediencia religiosa y el deber institucional.

⁶ Una tekia (también escrita como *tekke*, en turco: *tekke*, en árabe: زاوية / zawiya) es un lugar de reunión espiritual de los sufíes, miembros de órdenes místicas del islam.

⁷ Ćutali smo svi koji smo bili upleteni u ovu igru, ja, gonjeni, i gonitelji (Selimović, 1966: 34).

⁸ Kad vidiš da mlad čovjek stremi u nebo, uhvati ga za nogu i svuci na zemlju”. I svukao me na zemlju. — Određen si da živiš ovdje — izgrdio me — e pa živi! I živi što ljepše, ali tako da te nije stid (Selimović, 1966: 94).

La detención y posterior ejecución de su hermano Harun representa el punto de quiebre más profundo. En el entierro, Nurudin describe en su sermón con crudeza su soledad ante el cuerpo de su hermano:

Estaba de pie en un espacio vacío, encima de mi hermano muerto, el tabut cubierto de fieltro morado se hacía largo bajo mis pies, alrededor mío pero lejos, la gente estaba parada en círculo. No veo a nadie, no conozco a nadie, sólo sé que cerraron el círculo en torno nuestro y me dejaron solo en el penoso silencio encima del muerto (Selimović, 2018: 23).⁹

Este momento sella el colapso de su mundo simbólico.

La respuesta del muftí y del aparato judicial —guardias armados que lo tratan con desprecio— evidencia hasta qué punto las estructuras religiosas se han corrompido. En uno de los momentos más tensos, el protagonista se enfrenta a un guardia:

El guardia me miraba tranquilo, inalterado por mis palabras, suspicaz, insultantemente indiferente a ellas. Me asustó esa paz lobuna, me parecía que él podía sacar la pistola, sin alegría ni enojo, y matarme (Selimović, 2018: 104).¹⁰

Más adelante, su frustración se cristaliza en la indiferencia institucional. Más adelante, su frustración se cristaliza en la indiferencia institucional, que alcanza su clímax en la escena en la que visita al muftí¹¹ para pedir por la liberación de su hermano: un personaje con el que resulta prácticamente imposible entablar una conversación, ya que parece dormido. Nurudin debe luchar con cada palabra para mantenerlo despierto.

Era la lucha más extraña que jamás había conocido, una lucha contra su letargo, contra la parálisis de su voluntad y su asco hacia la vida. Una lucha difícil y

9 Stajao sam na praznom prostoru, iznad mrtvog brata, tabut pokriven modrom čohom izdužio se pred mojim nogama, oko mene ljudi u krugu, daleko. Nikog ne vidim, nikog ne poznajem, znam samo da su zatvor ili krug oko nas i ostavili me samog, u mučnoj tišini nad mrtvacem.

10 Stražar je gledao mirno, nimalo zburnjen mojim riječima, sumnjičav, uvredljivo nemaran prema onome što sam rekao. Uplašio sam se tog kurjačkog mira, učinilo mi se da bi on, bez radosti i bez ljutine, mogao da izvuče kuburu i da me ubije.

11 Un muftí (del árabe *مفتي*, *mufti*) era un jurista islámico autorizado a emitir dictámenes legales (*fatwas*), cuya función articulaba la ley religiosa con la administración del Imperio, representando la autoridad moral del islam en cada provincia.

agobiante sobre todo porque tenía que librarse con recursos que no eran naturales, con un pensamiento distorsionado, combinando perversamente emociones incombinables, violando las palabras. Y temía, vaya que temía, que su atención fuera a morir en el momento en que yo dejara de jugar y pasara a mi verdadero objetivo, por el cual hacía todo eso (Selimović, 2018: 208).¹²

Nurudin comprende, entonces, que la fe que representa ya no posee autoridad moral.

A pesar de esta crisis ética, el derviche no se convierte en revolucionario. Por el contrario, acepta el cargo de cadí, ingresando así en la misma jerarquía legal que destruyó a su hermano. Su trayectoria expone los peligros de intentar reformar el sistema desde dentro, hasta caer en desgracia ante el sultán y ser ejecutado por motivos triviales:

Te encarcelarán esta noche.
 —¿Trajo alguna orden?
 —Parece que sí. El katul-ferman.¹³
 —Entonces me ahorcarán en la fortaleza.
 —Te ahorcarán.
 —¡¿Qué puedo hacer?! es el destino (Selimović, 2018: 515).¹⁴

Selimović presenta, sin embargo, otros modos de resistencia más genuinos. Hasan persiste en su libertad con lucidez, mientras el pueblo de la kasaba mantiene ritos preislámicos durante la noche de San Jorge. El narrador describe:

Es el antiguo derecho de pecado en la noche de San Jorge. Lo preservan

12 To je bila najčudnija borba za koju sam ikad čuo, protiv mrtvila u njemu, protiv uzetosti volje, gnušanja od života. Borba teška i mučna najviše zato što se morala voditi neprirodnim sredstvima, izvrnutim mišljenjem, ružnim parenjem nespojivih osjećanja, silovanjem riječi. A bojao sam se, i još kako sam se bojao, da će njegova pažnja umrijeti onoga časa kad prestanem s igrom i pređem na pravi cilj, zbog koga sam sve to i činio (Selimović, 1966: 129/130)

13 Katul-ferman (en turco otomano: *kâtil ferman*) es un término otomano que significa literalmente “decreto de ejecución” o “sentencia de muerte” emitida por orden del sultán.

14 Zatvoriće te večeras.

- Je li donio kakvo naređenje?
- Izgleda da jest. Katul-ferman.
- Znači, udaviće me u tvrdavi.
- Znači, udaviće te.
- Šta mogu, taksirat.
- Možeš li da pobegneš (Selimović, 1966: 328)?

a pesar de la fe y contra la fe, paganos en estas veinticuatro horas del aroma pecaminoso del levístico y del amor, del levístico que pecaminosamente huele a mujer y del amor que huele a levístico de los muslos femeninos (Selimović, 2018: 45).¹⁵

Estas prácticas populares expresan una cultura híbrida que sobrevive a la imposición imperial y articula formas de vida distintas a las del orden dominante.

En última instancia, *El derviche y la muerte* puede leerse como una cartografía del desgarramiento interior en contextos poscoloniales. El “tercer lugar” que habita Nurudin no es una utopía de reconciliación, sino un espacio de tensiones irresueltas, donde cada elección ética está contaminada por el poder. Como confiesa el propio protagonista:

¿Qué luz soy yo? ¿Qué es lo que me ilumina? ¿Conocimiento?, ¿un saber superior?, ¿un corazón puro?, ¿un camino correcto?, ¿el no dudar? Todo se pone en duda y ahora soy sólo Ahmed, ni sheij ni Nurudin. Todo se desprende de mí, como vestimenta, como coraza, y queda lo que hubo antes de todo, la piel desnuda y el hombre desnudo (Selimović, 2018: 12).¹⁶

En otro momento, intenta reafirmarse a través del rito:

Me sumergí en el placer de la oración conocida, sintiendo que volvía mi equilibrio alterado gracias a todo lo que ha sido mío por años: los aromas íntimos, el murmullo incomprensible de la gente, los golpes sordos de las rodillas, los rezos siempre iguales, gracias al círculo que se cerraba como defensa, como una fortaleza, justificándome y afirmándome (Selimović, 2018: 111).¹⁷

15 To je staro pravo na grijeh u jurjevskoj noći. Čuvaju ga mimo vjere, i protiv nje, pogani u ova dvadeset četiri sata razbludnog mirisa miloduha i ljubavi, miloduha što griješno miriše na ženu i ljubavi što miriše na miloduh ženskih bedara.(Selimović, 1966: 24)

16 Kakvo sam ja svjetlo? Čime sam prosvijetljen? Znanjem? višom poukom? čistim srcem? pravim putem? nesumnjanjem? Sve je došlo u pitanje, i sada sam samo Ahmed, ni šejh ni Nurudin. Sve spada s mene, kao haljina, kao oklop, i ostaje ono što je bilo prije svega, gola koža i go čovjek. (Selimović, 1966: 4)

17 Ronio sam u nasladu poznate molitve, osjećao da mi se vraća poremećena ravnoteža zbog svega što je godinama moje, zbog prisnih mirisa, nejasnog mrmljanja ljudi, tupih udara koljena, zbog molitava uvijek istih, zbog kruga što se zatvarao kao odbrana, kao tvrđava, opravdavajući me i potvrđujući. (Selimović, 1966: 67)

La novela no ofrece una salida clara, pero sí la conciencia de que, en los márgenes de los imperios, el individuo no encuentra verdades absolutas, sino un campo de batalla entre lo que es, lo que cree ser y lo que podría haber sido.

5. El trauma del imperio en la novela *Tiempo de separación* de Anton Donchev¹⁸

La dinámica entre dominación y resistencia también se observa en el contexto búlgaro, particularmente en la novela histórica *Време разделно* (*Tiempo de separación*) de Anton Donchev (1930-2020), publicada en 1964. Donchev, conocido por sus obras centradas en la identidad búlgara, escribió esta novela en solo 41 días, inspirado por una estancia en la región montañosa de los Ródope, en el sur del país. Su interés por la historia surge en la adolescencia, como relata en una entrevista:

Descubrí que la historia no es el pasado sino el presente, sólo que está envuelta en un velo de misterio [...] El tiempo es como un océano que sube y se traga las capas de años y siglos, pero todavía están ahí, bajo el agua (Quak Stoilova, 2009).¹⁹

La novela, adaptada al cine en 1987 bajo el título *Tiempo de violencia* y nominada al Oscar, ha sido objeto de controversia. Se ha sostenido que fue promovida por el régimen comunista como parte de una campaña de propaganda antiturca durante la década de 1960. No obstante, Donchev negó que la obra tuviera un propósito propagandístico.

El núcleo narrativo gira en torno a la islamización forzada de tres aldeas búlgaras en 1668 a manos del Imperio Otomano. La historia se articula a través de dos narradores: Pop Aligorko, un sacerdote ortodoxo, y un noble francés convertido al islam, conocido como el Veneciano. Donchev estructura así su novela de forma polifónica para mostrar la complejidad de los hechos:

18 La mayoría de las citas incluidas en esta sección han sido traducidas a partir del original por el autor de esta nota, constituyendo nuestra propia traducción, ante la ausencia de versiones disponibles en español. En algunos casos, se han incorporado fragmentos más extensos con el fin de ofrecer una apreciación más precisa del estilo del autor original.

19 Ik kwam erachter dat de geschiedenis geen verleden is maar tegenwoordige tijd, alleen is die in nevelen gehuld [...] Tijd is als een oceaan die omhoogkomt en die lagen van jaren en eeuwen verzwelgt, maar ze zijn er nog steeds – onder het water.

Muchas veces ambos describen el mismo incidente y queda claro cómo diferentes puntos de vista y diferente iluminación cambian el esquema de los acontecimientos. Estas descripciones repetidas, aunque diferentes, casi siempre se evitan, para que solo pueda tener lugar aquello que es más completo y objetivo (Дончев, 1984: 2).²⁰

La novela explora una identidad escindida. Los personajes principales — Karaibrahim, Suleiman Aga y Manol— representan distintas posturas frente al trauma colonial. La islamización impuesta por Karaibrahim destruye por completo el orden anterior. Las aldeas son demolidas y reconstruidas bajo supervisión otomana, sustituyendo las iglesias por mezquitas:

—Y ahora irá la gente de las aldeas de Zagrăd y Podvis y cada uno de ellos derribará su casa con sus propias manos y las manos de sus hijos y nueras. Que no quede piedra sobre piedra de estos hogares, cerca de los cuales pecasteis día y noche contra Alá. Luego construirás nuevas casas, en un pueblo, pero él podrá vislumbrarlo desde el konak (Дончев, 1984: 341).²¹

Esta destrucción de la vida anterior sugiere una conversión no solo religiosa sino ontológica, como renacimiento bajo control imperial. El proceso de islamización se presenta con rasgos grotescos y violentos. Los nuevos conversos desconocen sus propios nombres musulmanes, lo que lleva a situaciones absurdas y castigos:

Y, sin embargo, la gente buscaba estar más cerca de mí. La gente no hablaba mucho tampoco porque no sabían cómo llamarse. Como tenían nombres turcos nuevos y nadie conocía el nombre extranjero, olvidaron su nuevo nombre. Y preguntó:

"Vidul, ¿cómo te llamas?" Y ella respondió:

—Mehmed. Y el otro le gritó:

20 Много пъти и двамата описват една и съща случка и ясно се вижда как различните гледни точки и различното осветление променят очертанията на събитията. Тия повторни, макар и различни, описание почти винаги са избягвани, за да намери място само това от тях, което е по-пълно и по-обективно.

21 А хората от селата Заград и Подвис сега ще отидат и всеки със своите си ръце и с ръцете на децата си и снахите си ще събори своята къща. Нека камък върху камък не остане от тия огнища, край които сте грешили ден и нощ против аллаха. После ще си вдигнете нови къщи, в едно село, ала да го лови поглед от конака.

"Metko, trae leña para el fuego".

Y los turcos que nos custodiaban nos golpeaban en la cabeza en cuanto oían un nombre búlgaro" (Дончев, 1984: 344).²²

La imposición identitaria es así brutal y despersonalizante.

Sin embargo, en este contexto surge también una zona ambigua, un "tercer espacio" en términos de Bhabha (2002), donde se da una negociación entre dominación y supervivencia. Pop Aligorko, por ejemplo, se convierte al islam para poder preservar los manuscritos monásticos y continuar la crónica histórica:

Veintisiete monjes, algunos de los cuales no habían dejado su nombre, habían registrado durante trescientos años lo que sucedía alrededor del Ródope, desde la época de Ivanko, el asesino de Asena, que construyó fortalezas en estos lugares, hasta la época de Eslavo, boyardo de Kaloyana, hasta la ruina del monasterio. Y sólo se escribieron cien hojas, cada monje tres o cuatro hojas. Y mi corazón lloró, queriendo saber mejor qué pasaba alrededor del Ródope y qué clase de gente vivía aquí. Y esa noche, junto al fuego, decidí que sería el vigésimo octavo monje. Y decidí escribir una larga historia sobre la destrucción de Elindenya, para que los que vengan después de nosotros sepan qué clase de gente vivía en los Ródope en aquellos días y no olviden sus hazañas y sus muertes (Дончев, 1984: 245).²³

De este modo, la identidad no se aniquila por completo, sino que sobrevive mediante la escritura y la memoria.

22 Хората не говореха много и заради това, че не знаеха как да се повикат. Защото имаха нови, турски имена и никой не знаеше чуждото име, та и своето ново име забравяше. И питаше:

— Видуле, как се казваш? А оня отвръщаше:

— Мехмед. А другият му викаше:

— Метко, донеси дърва за огън.

И турците, които ни пазеха, биеха по главата, щом чуеха българско име."

23 Двадесет и седем души монаси, някои от които не бяха оставили имената си, триста години бяха записвали това, що е ставало из Родопа — от времето на Иванко, убиеца на Асена, който е вдигал крепости по тия места, и от времето на Слав, болярин на Калояна, до разорението на манастира. А бяха написани само сто листа, всеки монах по три-четири листа. И сърцето ми плачеше, като искаше да знае по-добре какво е ставало из Родопа и какви хора са живели тук. И в тая нощ, край огъnya, реших аз да бъда двадесет и осмият монах. И реших да напиша пространна повест за разорението на Елинденя, та които идват след нас, да знай какви хора живееха по Родопа в онни дни и да не забравят делата им и смъртта им.

Otras zonas grises aparecen en la convivencia con los yörüks —nómadas turcos—, quienes, lejos de participar en la violencia, ayudan a salvar parte de la población cristiana vendiéndoles tierras. En este sentido, el conflicto no se articula exclusivamente en términos étnico-religiosos, sino como una lucha por la apropiación de la identidad y del espacio simbólico.

La novela de Donchev, como *Hamam Balkanija* de Bajac, también plantea interrogantes sobre la viabilidad de una unión entre culturas supuestamente incompatibles. Bajac escribe:

¿Acaso este asunto otomano no era un intento de unir lo imposible? [...] Yo también ‘justifico’ las uniones de lo que no se puede unir, las mías y las turcas (Bajac, 2020: 295).²⁴

Así, ambos autores, aunque desde marcos ideológicos diferentes, apuntan a la ambigüedad de toda relación colonial: violencia y mezcla, imposición y re-apropiación.

Finalmente, el regreso de los búlgaros a su valle y la destrucción del “konak”²⁵ simbolizan una victoria, aunque ambigua, pues la violencia se repite: la resistencia no evita la barbarie, sino que la reproduce. En ese sentido, *Tiempo de separación* no solo narra un conflicto histórico, sino que lo reescribe como alegoría de la identidad nacional desgarrada por el trauma del imperio.

6. La cultura híbrida en *Hamam Balkania* de Vladislav Bajac

La novela *Hamam Balkania* (2007), del escritor serbio Vladislav Bajac —fundador de la editorial Geopoetika y una de las voces más relevantes de la literatura posyugoslava—, constituye un ejemplo paradigmático de la novela histórica posmoderna, no solo por su estructura narrativa dual, escrita en los dos alfabetos utilizados por el idioma serbio (cirílico y latino), sino también por la manera en que cuestiona la construcción de la identidad cultural y nacional. Más allá de relatar la vida del Gran Visir otomano Mehmed bajá Sokollu, la novela se enfoca

²⁴ Зар и ова османска работа није била повезивање неповезивог? [...] И ја „правдам“ повезивање неповезивог, и своје и турско, а примера безброј (Bajac, 2009: 225).

²⁵ Un “konak” es una casa grande, generalmente de varios pisos, que servía como residencia oficial de gobernadores, beys, pashás o dignatarios otomanos en las provincias del Imperio. Además de su función residencial, también podía cumplir roles administrativos o políticos.

en la exploración del significado de ser “otro” en un contexto de múltiples identidades superpuestas y contradictorias.

Mehmed bajá Sokollu, nacido en una familia cristiana serbia en Bosnia y separado de ella por el sistema otomano del “*devşirme*”²⁶, encarna la complejidad del tránsito de un “yo” a otro: de ser “serbio” a ser “otomano”, de cristiano a musulmán. Sin embargo, Bajac no se interesa tanto en las etiquetas “serbia” u “otomana” como en el propio proceso de transición, en ese “paso del uno al otro” que nunca puede ser completamente ni limpio ni definitivo. Como señala el autor en la novela, la identidad no es un estado estático, sino un proceso continuo de construcción y deconstrucción:

Al combinarse con la cuestión de la nación, de la pertenencia étnica, de la combinatoria lingüística, de las nuevas dependencias y cosas parecidas, los intelectuales se encontraron con el problema de la identidad. Y encontraron que todo es demolición y construcción, construcción y demolición. De la identidad. Y de todo (Bajac, 2020: 48).²⁷

Esta ambivalencia —esa zona gris entre identidades— es desplegada en la novela como un palimpsesto cultural, en el que se superponen y reescriben capas de pertenencias culturales y religiosas, sin que ninguna reivindique una pureza absoluta (López Arriazu, 2022). Mehmed no puede ni quiere desprenderse por completo de sus raíces serbias, a pesar de haberse convertido en un alto funcionario otomano y en un musulmán devoto. En esta tensión reside la esencia de la hibridez que atraviesa la obra.

Desde una perspectiva posmoderna, Hamam Balkania cuestiona las verdades absolutas y las narrativas unificadoras que históricamente han intentado definir las identidades nacionales y culturales. A través de sus dos líneas temporales —el pasado otomano y el presente autobiográfico— la novela recurre a recursos metatextuales y ensayísticos que desestabilizan

²⁶ El *devşirme* fue un sistema de reclutamiento forzoso implementado por el Imperio otomano entre los siglos XIV y XVII, mediante el cual se captaba a niños cristianos de los Balcanes, quienes eran islamizados, educados y formados para servir en la administración imperial o como soldados de élite en los cuerpos de jenízaros.

²⁷ У комбинацији с питањем нације, националне припадности, језичке комбинаторике, нових самосталности и сличног, тај интелектуалац је стигао до проблема идентитета. А кад се до њега стигло, ето рушења и зидања, зидања и рушења. Идентитета. И свега другог (Bajac, 2009: 30).

la idea de una identidad fija y estable. Bajac mismo aparece como personaje, dialogando con intelectuales como Orhan Pamuk y Alberto Mangel, lo que añade una dimensión crítica que subraya la fragmentación y la provisiónalidad de los discursos sobre identidad. En palabras de Patricia Waugh sobre la metaficción, este tipo de escritura “conscientemente y sistemáticamente llama la atención sobre su estatus como artefacto”, cuestionando la relación entre ficción e historia, y mostrando cómo ambas son construcciones temporales y parciales (Waugh, 1984: 2).

En la obra de Bajac, el Imperio otomano se presenta como un “imperio híbrido”, un espacio multicultural donde convergen y colisionan tradiciones europeas, islámicas y balcánicas:

El sistema imperial se distinguía por un excepcional crisol étnico de clases gobernantes. De cuarenta y siete grandes visires (durante el gobierno de once sultanes. Nota de V. B.) que se sucedieron entre 1453 y 1623, solo cinco fueron de origen turco (Bajac, 2020: 64).²⁸

La figura de Mehmed Sokollu ilustra esta ambivalencia y mitemismo colonial: es a la vez “casi el mismo” que el poder otomano, pero no completamente idéntico. Esa diferencia desestabiliza la autoridad y abre un espacio para la resistencia y la reinvenCIÓN cultural. Como describe Bajac:

Era como pensar en otomano y soñar en serbio. Traduciéndose así a sí mismo de un idioma al otro, ida y vuelta, parecía que preparaba su esencia para ser el eterno guardián de la frontera entre el sueño y la vigilia” (Bajac, 2020: 45).²⁹

La hibridez, por lo tanto, no es solo una consecuencia de la dominación colonial, sino también una estrategia productiva y móvil del poder, que genera identidades fluidas, ambiguas y contradictorias. Bajac muestra que la identidad balcánica, lejos de ser homogénea o primordial, es una construcción histórica

28 Систем се одликовао изузетним етничким шаренилом владајуће класе у Царству. Међу четрдесет седам великих везира (у време владавине једанаест султана – оп. В. Б.) који су се смењивали између 1453. и 1623. године, само петорица били су турског порекла (Bajac, 2009: 43–44).

29 Bilo je to kao da razmišlja na osmanskom, a sanja na srpskom. Prevodeći ovako samoga sebe sa jednog jezika na drugi i obrnuto, činilo se kao da time svoju suštinu priprema za večnog čuvara granice između jave i sna (Bajac, 2009: 27).

en constante transformación, marcada por la tensión entre pertenencia y exclusión, continuidad y ruptura.

El autor lo resume aludiendo al concepto mismo de identidad:

La peculiaridad del concepto ‘identidad’ reside ya en su significado básico. [...] Por lo tanto, el conjunto de signos diferentes produce en su suma una mismidad que se vuelve (sin embargo) diferencia en relación con los otros. [...] Este concepto expresa su esencia solo cuando por/a través de lo mismo llega a lo diferente” (Bajac, 2020: 156).³⁰

Lejos de ser un espacio monolítico, los Balcanes aparecen en *Hamam Balkania* como un territorio de hibridación constante, casi literalmente de puentes y cruces, donde la identidad es un fenómeno performativo y negociado, siempre en tensión con las narrativas nacionales y coloniales.

En suma, *Hamam Balkania* invita a repensar la identidad balcánica y otomano-balcánica no como un patrimonio fijo y estático, sino como un proceso múltiple y conflictivo que ocurre en un “tercer espacio” de negociación cultural. Esta hibridez —producto de la historia imperial, la colonización, las migraciones y los intercambios culturales— desmantela las ideas de pureza étnica o religiosa y abre la posibilidad de entender la identidad como un fenómeno complejo, ambivalente y dinámico.

Esta dinámica se ilustra también a través del lugar donde vive el alter ego del autor:

Luego mi casa, construida sobre las huellas de la entonces cultura ‘enemiga’ con domicilio actual en la calle Zar Dušan [...] Por tanto, este es el edificio desde el que hablo [...] incluso el nombre del lugar en el que suceden mis reflexiones, Dorćol, es de origen turco (Dort-yol), que lingüísticamente indica que es (fue) un lugar de encuentro, reunión y permanencia, porque en turco significa cuatro caminos o cruce” (Bajac, 2020: 34).³¹

³⁰ Оно што чини посебност појма идентитета садржано је већ у његовом основном значењу. [...] Дакле, скуп различитих знакова сачињава у збиру истост која затим постаје (опет) различитост у односу на друге! [...] овај појам своју суштину исказује тек пошто кроз/ преко истости дође до различитости (Bajac 2009: 118).

³¹ Потом мој дом који је надзидан на траговима ондашиње „непријатељске“ културе са садашњом адресом у Улици цара Душана [...] Дакле, то је зграда из које говорим [...] чак је и назив места на којем се то моје размишљање збива, београдски Дорћол, турског порекла

Un ejemplo más, el texto en serbio con palabras en latín, que mezcla escrituras sin traducción:

De modo que vertió todo el devocionario al cirílico serbio, ¡incluida la escritura de todas las partes latinas del texto, y sin traducción! De allí que aparezcan frases en latín escritas en cirílico, como ésta: ‘Anno salutis novitatem 1567... (Bajac, 2020: 358).³²

Además, la multiplicidad híbrida de Belgrado se refleja en su herencia celta, serbia y turca:

Ni mencionaban el hecho de que la tribu celta de los escordiscos había fundado Belgrado, mi ciudad natal (je incluso dos veces! como para que no se cuestionara el hecho). [...] Basta el ejemplo del nombre antiguo de Belgrado para ver esa superficialidad intencional o insensata: la sociedad se enorgullece permanentemente del nombre romano de Singidunum e ignora el celta de Sindidun, un nombre cuatro siglos más antiguo, así como la ciudad (Bajac, 2020: 249).³³

Finalmente, Belgrado es descrita como una ciudad multicultural donde confluyen diversos pueblos y religiones:

Parecía que, por la variedad de gente que vivía allí, la ciudad no se quedaba atrás ni de Estambul ni de cualquier otro lugar de importancia mundial. Por la ropa, el idioma, los productos, la forma de hablar y de conducirse se podía reconocer que había, además de los serbios de Belgrado, los de otras partes de Serbia, también muchos serbios de Bosnia... y católicos, ortodoxos y musulmanes, así como gente de Dubrovnik, turcos, griegos, judíos, armenios, búlgaros, húngaros, gitanos... (Bajac, 2020: 300).³⁴

(Dort-jol), који чак и лингвистички дословно поручује да то јесте (било) место сусрета, окупљања и остајања, јер на турском означава четири пута илити раскрсницу (Bajac, 2018: 19).

32 Тако је комплетан молитвеник приближио српској ћирилици, укључујући и исписивање свих латинских делов текста, без превођења, ћириличним писмом! Отуд у тексту онолико реченица на латинском језику исписаних ћирилицом попут ове: „Ано салутис новетере 1567... (Bajac, 2009: 273).

33 А о томе да су келтски Скордисци основали мој родни град Београд (чак два пута!, тек да ту чињеницу не би довели у питање), није било ни назнаке. [...] Већ на примеру старог имена Београда види се та неразумна површинот или намера: јавност се стално дичи његовим називом римски Сингидунум а превиђа келтски Синдидун, четири века старији назив (и постојање) града (Bajac, 2009: 189).

34 Činilo se da po različitosti naroda koji u njemu žive, ovaj grad nimalo ne zaostaje ni za Istanbulom niti bilo kojim drugim svetskim mestom. Po odeći, jeziku, robi, govoru i ponašanju, moglo

Este análisis resulta especialmente relevante para comprender las identidades contemporáneas en los Balcanes y otros contextos poscoloniales, donde las herencias cruzadas y las mezclas culturales desafían las categorías nacionales y culturales rígidas y fomentan una lectura más matizada, plural y dinámica de la historia y la identidad.

En definitiva, *Hamam Balkania* se inscribe con fuerza en la tradición de la novela histórica posmoderna que problematiza las construcciones identitarias desde una perspectiva híbrida, fragmentaria y autorreflexiva. Al situar la identidad en un “tercer espacio” de traducción, desplazamiento y negociación constante, la obra de Bajac no solo desestabiliza las narrativas nacionales tradicionales, sino que también ofrece una metáfora para pensar la complejidad cultural de los Balcanes y su historia entre imperios. En ese sentido, su propuesta literaria adquiere una dimensión epistemológica: no busca cerrar el sentido de lo balcánico, sino abrirlo, multiplicarlo, y situarlo en un horizonte crítico donde la hibridez no es excepción, sino norma.

Bibliografía

- ANDRIĆ, I. (2003a) *El puente sobre el Drina*. Trad. de Luisa Fernanda Garrido Ramos. Madrid: Delbolsillo.
- ANDRIĆ, I. (2003b) *Crónica de Travnik*. Trad. de Luisa Fernanda Garrido Ramos. Madrid: Delbolsillo.
- ANDRIĆ, I. (2004) *La señorita*. Trad. de Mariano Orta Manzano. Madrid: Delbolsillo.
- BAJAC, V. (2008) *Hamam Balkanija: roman i druge priče* [Hammam Balkania: novela i otros relatos]. Beograd: Arhipelag. Recuperado de: <https://archive.org/details/hamambalkanijaro0000baja>
- BAJAC, V. (2020) *Hammam Balkania*. Trad. de Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus Editores.
- БАХТИН, М.М. (2017) Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Эксмо. [BAJTIN, M.M. (2017) *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Moscú: Eksmo].

se prepoznati da je ovde, pored beogradskih Srba, i onih iz drugih delova Srbije, bilo i doseljenih Srba iz Bosne – i katolika i pravoslavaca i muslimana, pa onda Dubrovčana, Turaka, Grka, Jevreja, Jermena, Bugara, Mađara, Cigana... (Bajac, 2009: 229).

- BARTOL, V. (1989) *Alamut*. Trad. de Mauricio Wacquez y Slavica Membrado Bursac. Barcelona: Muchik Editores.
- BENJAMIN, W. (2016) *Über den Begriff der Geschichte [Tesis sobre la filosofía de la historia.]* En Gesammelte Schriften. Pynch en colaboración con doubleshuffle. Recuperado de: <https://www.mobileread.com/forums/attachment.php?s=f925c8dfcc5a71c8b48b-90485f2f7b52&attachmentid=149505&d=1466333603>
- BHABHA, H. K. (1994) *The location of culture*. Oxford: Routledge.
- CALIC, M-J. (2019). *The Great Cauldron: A History of Southeastern Europe*. Cambridge: Harvard University Press.
- DERRIDA, J. (1982) *Différance. En Margins of Philosophy*, pp. 1–27. Chicago: University of Chicago Press.
- ДОНЧЕВ, А. (1984) *Време разделно. София: Издателство „Български писател“; ДП „Георги Димитров“.* [DONCHEV, A. (1984) *Tiempo de separación*. Sofia: Izdatelstvo "Balgarski pisatel"; DP "Georgi Dimitrov".] Recuperado de: <https://chitanka.info/text/2249>
- DONTSJEV, A. (2008) *Tijden van verandering*. [DONCHEV, A. (1984) *Tiempo de separación*.] Amsterdam: Prometheus.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo.
- IQBAL, M. (2023) “Cultural assimilation leading to third space identity: A postcolonial analysis of *The Reluctant Fundamentalist*” en *Global Social Sciences Review*, 8(2), pp. 629–634.
- IQBAL, N., SHOUKAT, A., & KHAN, S.A. (2021) “Living in the third space: A postcolonial study of Aslam’s *Maps for Lost Lovers*” en *RJSSR*, 2(1), pp. 182–188.
- KADARÉ, I. (2005) *El Palacio de los Sueños* [Trad. R. Sánchez Lizarralde]. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ ARRIAUX, E. (2022, junio) *La historia imaginada: Hammam Balkania de V. Bajac*. En *Eslavia* (9). Recuperado de: <https://eslavia.com.ar/la-historia-imaginada-hammam-balkania-de-v-bajac/>
- LUKÁCS, G. (1955) *Der Historische Roman [la Novela Historica]*. Berlin: Aufbauverlag.
- QUAK STOLOVA, J. (2009) Interview met Anton Dontsjev [Entrevista con Anton

- Donchev]. *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, (52). Recuperado de: <https://www.sla-vischeliteratuur.nl/tslarchief/tsl52/52j.html>
- RUSHDIE, S. (1981) *Midnight's children*. New York: Random House.
- SELIMOVIĆ, M. (1966) *Derviš i smrt*. Sarajevo/Beograd: Prosveta. Recuperado de: https://www.hrlektire.com/wp-content/uploads/2018/09/selimovic_dervis_i_smrt.pdf
- SELIMOVIĆ, M.(2014) *El derviche y la muerte*. Editorial Sexto Piso. Recuperado de: <https://estepais.com/wp-content/uploads/2020/08/Derviche-y-la-muerte-Adelanto-2.pdf>
- TODOROVA, M. (1997) *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.
- WAUGH, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Oxford: Routledge.

La novela histórica entre los pueblos Eslavos del Sur. Una construcción de identidad en los Balcanes entre la alteridad y la diversidad

Pablo D. Arraigada

La forma de identidad que representa la identidad nacional hace necesario que cada nación se organice en un Estado para ser independiente. Pero, en la realidad histórica, el Estado con una población nacional homogénea ha sido siempre una ficción. El Estado nacional mismo es quien engendra esos movimientos autonomistas en los que las minorías nacionales oprimidas luchan por sus derechos. Y al someter a las minorías a su administración central, el Estado nacional se pone a sí mismo en contradicción con las premisas de autodeterminación a las que él mismo apela. Una contradicción similar atraviesa la conciencia histórica, en cuyo medio se forma la conciencia de una nación. Para poder dar forma y servir de soporte a una identidad colectiva, el plexo de la vida lingüístico-cultural ha de ser hecho presente en unos términos capaces de fundar sentido. Y sólo la construcción narrativa de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado al talle del propio colectivo puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y autoconfirmación. Pero a ello repugna el medio que las ciencias del espíritu representan de reactualización de pasados históricos tomados en sentido afirmativo. Su necesaria referencia a la verdad obliga a las ciencias del espíritu a la crítica; y ello discurre en sentido contrario a la función de integración social para la que el Estado nacional hizo uso público de las ciencias históricas.

J. Habermas, Identidad nacionales y postnacionales

A lo largo del artículo, se presentan textos de autores Eslavos del Sur que se clasifican dentro del género conocido como novela histórica. Por medio de dicho corpus, planteo la propuesta de una lectura social y política del contexto en que son producidas, para así detenerme en los aspectos históricos de los pueblos Eslavos del Sur. La perspectiva teórica de G. Lukács acerca de la novela histórica

es un eje central, que nos permite un acercamiento marxista sobre el género novela histórica, en principio, que se articula con las ideas de nación y nacionalismo presentes en E. Hobsbawm, y con la metahistoria de H. White. Luego, esto va a aplicarse a otras teorías para ampliar las reflexiones. Claro está, por una cuestión de traducciones disponibles en español, el eje se articula sobre tres libros: *Alamut* (1938), de V. Bartol, *Un puente sobre el Drina* (1945), de I. Andrić y *Hammam Balkania* (2008), de Vladislav Bajac. De esta manera, abordamos estos autores para tener un marco en el que se piense la idea de identidad entre los pueblos Eslavos del Sur.

Cuando se piensa en la noción de conciencia que se comienza a tener en el siglo XIX, siguiendo con las perspectivas de G. Lukács, que entran en juego en las novelas históricas, hay que tener en cuenta que se da un proceso social en el que surge un ‘yo’, y preguntarse ante eso nos lleva también a identificar a otro, marca de diferencia que lleva a la concepción de alteridad.

G. Lukács lleva a cabo un trabajo sobre novela histórica, donde analiza lo que sucede con este género. Su punto de partida es *Waverley* (1814), de Walter Scott, que fue una influencia para otros autores que trabajaron con dramas históricos, Alessandro Manzoni, Aleksandr Pushkin y Honoré de Balzac, entre otros. También presenta a sus precursores, quienes no necesariamente tienen el elemento central de la novela histórica: “el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje”. (Lukács, 1966, p.15). Se debe pensar en la Ilustración alemana y su relación directa con la novela histórica de W. Scott, ya que desde este movimiento surgen cuestiones como el historicismo, el drama histórico y el *Sturm und Drang*. Frente a todas estas lecturas, el género literario abordado se configura como una plasmación histórica, algo que nos retrotrae y rescata una respuesta desde el pasado para subrayar aspectos del presente. El romanticismo fue el movimiento principal para que esto pueda darse, siendo un peso sumamente importante para eso tanto la idead de nación como la de nacionalismo. Pero no debemos dejar de lado la perspectiva de la novela social realista anglosajona, ni las vertientes realistas y cargadas de “cierto psicologismo abstracto” que vemos en Flaubert, en Stendhal o en de Vigny. Por lo que “de aquí procede su inclinación por abstraer las circunstancias históricas hasta una esencia general de su naturaleza y representarlas en esta generali-

dad. Esta actitud tiene por consecuencia ante todo que su energía principal se concentre en la crítica del presente” (Lúkacs, 1966: 94). Esto ya lo he marcado en trabajos anteriores, pero nos sirve para poder seguir con la reflexión que hace el teórico alemán acerca de la tradición histórica como comunicadora de hechos. Hay que tener en claro que el poeta dramático no puede alterar esto. Para que tenga lugar un verdadero conflicto dramático, se debe contener toda una cadena de tales momentos capaces de una continua intensificación.

Así se da la posibilidad de un intrincado movimiento de tensión y distensión también en la lucha externa de los poderes sociales en colisión, para parafrasear al crítico alemán (Lukács, 1966: 130).

Por estos motivos, se llega al rol central de los individuos al tomar conciencia de sí mismos durante determinados acontecimientos históricos, hecho que se configura como el avance literario y social que más sobresale en el género de la novela histórica. Al presentar esta definición, se llega a los conceptos de A. Giddens, desde su libro *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. En dicho libro está la noción de “identidad del yo”, así como los casos de aquellos que se encuentran escindidos de esta capacidad. Los individuos que presentan una inseguridad ontológica entran en dos características: aquellos que le falta un sentimiento coherente de continuidad biológica, y aquellos que se sienten amenazados en su existencia y no pueden poner en práctica sus actos al sentirse paralizados por los cambios constantes (Giddens, 1995, pp.70-71). La novela histórica, a lo largo del siglo XIX, modificó esta situación, teniendo como punto de partida lo sucedido durante la Primavera de las Naciones.

Para continuar, hay otro nombre para pensar lo que sucede en el género que abordamos, y es el de Jerome de Groot y sus palabras acerca de la ficción histórica, en la que los lectores se encuentran ante la particularidad, pero también la simultaneidad. Desde una perspectiva posmoderna de la novela histórica, se exhorta a su audiencia a una respuesta activa, que los pone frente a un sentido de alteridad y diferencia en el momento en que leen. Así, se acerca a otras formas de novelas por su clara preocupación por los matices realistas, por su deseo de desarrollar el carácter y proponer algo auténtico. Se debe tener presente que hay un compromiso implícito —aunque no siempre consciente— con determina-

dos tropos y escenarios, que les son particulares, ajenos y extraños. La presente reflexión lleva a entender que, en 1848, con la Primavera de las Naciones, se da un quiebre social único, cosa que leemos en *La novela histórica* (Lukács, 1966: 210-215): se produce una evolución en la burguesía y entra en la literatura el proletariado, con un rol social e histórico desde ese período.

Otra lectura importante para los aspectos históricos es la que propone H. White. Su propuesta es que la historia vaya más allá de la disciplina en sí, que trascienda a otros ámbitos. La obra histórica no es más que una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa, y la(s) historia(s) —se suma acá a la(s) filosofía(s) de la(s) historia(s)— no es más que la combinación de cierta cantidad de datos y de los conceptos teóricos que permiten explicarlos, con una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. El trabajo de White no busca refutar o criticar teorías, decir que un texto histórico es bueno o no, sino que busca la consistencia, la coherencia y la fuerza esclarecedora de sus respectivas visiones del campo histórico. Completo con lo que he presentado al respecto en las Jornadas Interescuelas de 2024:

El planteamiento de una teoría de la metahistoria lleva consigo una distinción de dos niveles que se imbrican y entrelazan en la obra histórica: uno que llama el de las dimensiones manifiestas (es este el que clasifica la producción histórica en escuelas y corrientes); y otro, de un nivel más profundo y más consciente, donde el autor selecciona las distintas estrategias a emplear (conceptuales, lingüísticas, estructurales, etc.), para poder desarrollar las representaciones y explicaciones de sus datos, que H. White llama el de las sanciones implícitas y precríticas. En ese punto está el centro de lo que él ha denominado la poética de la historia (Arraigada, 2023a: 5).

Ante estas cuestiones que se han planteado, la teoría de H. White aborda distintos niveles de conceptualización, hecho que va de la mano con este trabajo. Debemos nombrar a la crónica, el relato y el modo de implicación ideológica. El primero, la crónica, refiere a cómo se ordenan de forma temporal los hechos, con una apertura por los extremos: empiezan por el acontecimiento que el cronista decide para empezar; así como por el final, ya que no tienen una culminación clara, pueden seguir y seguir. Por otra parte, el segundo es el relato: cómo se organiza la crónica, mediante la ordenación de los hechos como componentes

de un espectáculo. Así es que se da una transformación de crónica en relato, para lo que se van a dar determinados motivos —el inaugural, el de transición y el motivo final. Se desestima la idea que el historiador halla su relato y logra identificar, en vez de llevar a cabo una invención, algo que hace un escritor. Hay un grado de invención, ya que el mismo hecho puede servir como un elemento de distinto tipo en muchos relatos históricos diferentes, dependiendo del papel que se le asigne en una caracterización de motivos específica del conjunto al que pertenece. El historiador establece un orden de los hechos de la crónica de manera jerárquica por su significación, para así poder asignar las diferentes funciones como elementos del relato de modo de revelar la coherencia formal de todo un conjunto de acontecimientos, considerado como un proceso comprensible con un principio, un medio y un fin discernibles. Finalmente, el tercer nivel es el de lo ideológico, ya que el autor plantea la imposibilidad de algo por fuera de una ideología, hay un grado ético en toda concepción, “No puedo afirmar que una de las concepciones del conocimiento histórico favorecida por determinada ideología sea más “realista” que las demás, porque justamente en lo que discrepan es en la cuestión de qué es lo que constituye un criterio adecuado de “realismo”. Tampoco puedo afirmar que una concepción del conocimiento histórico sea más “científica” que las demás sin prejuzgar el problema de cómo debería ser una ciencia específicamente histórica o social” (White, 1992: 36).

Como cierre a los aspectos de la novela histórica, hay que pensar las distintas mentalidades, orígenes, creencias y demás en el mundo eslavo del sur. En base a lo heterodoxo, lo multicultural y lo multirreligioso se construye una narrativa que permite dar paso a la historia, cuestión que, desde la corriente marxista lukacsiana, logra su efecto cuando tiene eco y se la puede aplicar en el presente. Bajo esta idea, la novela histórica se conforma como una herramienta formadora de tradición, que legitima, le da sustento y visibiliza el pasado para así reafirmar el presente. Su mayor valor es el de dar un significado al pueblo y sus individuos, darles conciencia y permitir un entendimiento de las diversas subjetividades, y también de las identidades múltiples de la región, ya que “las tradiciones existentes entre los eslavos del sur, del territorio de los Balcanes, se fusionan o, mejor dicho, se funden para dar lugar a una identidad nacional que lo proteja. Pero subsiste en este proceso una diversidad” (Arraigada, 2022: 77).

Con el eje de la novela histórica ya planteado, paso a detallar el segundo foco del trabajo: la idea de identidad. Para comenzar a presentar esta noción, voy a partir de particularidades propias de los Balcanes hasta la generalidad de distintos enfoques. Hay dos nombres para pensar el tema identitario en la península balcánica que son centrales: Edward Said y María Todorova. Hace ya un tiempo, pensé la idea de distintas identidades en la zona, que van desde el orden de lo local hasta lo regional y lo nacional. También tenemos distintas religiones, distintas etnias, distintos proyectos de naciones. Estos grupos co-pertenecen, están juntos, lo que implica unidad. Esta idea de Heidegger para interpelar a la identidad va de la mano con conceptos como *homo balkanicus* y *balcanismo*, que se dan a conocer en el libro de María Todorova. Estos términos responden a la noción que popularizó Said conocida como *orientalismo*.

Said define al Orientalismo como una proyección de Occidente sobre Oriente y su voluntad de gobernarlo, y exhibe una vasta selección de escritores, políticos y eruditos en Oriente, que nos revela de qué forma los occidentales pretendieron conocer lo oriental, no para comprenderlo y convivir, sino para dominarlo mejor. Se establece así una forma de relacionarse de los europeos en el acto de fundar instituciones que se especialicen en lo oriental, así como la actitud de investigar oriente, una forma de relacionarse con Oriente, para describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él. Es un discurso y, a la vez, una forma de dominación —de acuerdo a la terminología que emplea R. Williams—. No debemos malinterpretar el orientalismo como una fantasía o una mera colección de mitos y leyendas, sino que es una fuente de un conocimiento que se funda en una lógica construida en una relación de dominación. Frente a esto, lo oriental aparece bajo una serie de moldes previamente construidos. Se suele leer que el oriental —sobre todo, el árabe— es desconfiado, perverso, poco apto para el razonamiento. Said señala, sin embargo, que esto tuvo su contracara positiva, y es que engendró un verdadero género literario, que produjo obras valiosas, como la de Flaubert. Esto se opone a la mente europea, a esa línea de razonamiento, que tiende a lo preciso y a lo exacto; el razonamiento oriental —como sus calles— carece de simetría, es impreciso, poco lógico; los orientales son personas crédulas, sin valor ni iniciativa, y con propensión a la adulación servil; los orientales son crueles con los animales, no pueden andar ordenadamente por una calle,

mientras que un ciudadano europeo sabe que la vereda se hizo para caminar; los orientales son mentirosos empedernidos, desconfiados, del todo opuestos a la claridad anglosajona, etc.

Un espacio geográfico es dividido por mente humana —es decir, por nosotros— para hacerlo nuestro. Esto es arbitrario, ya que se hace uso de la espacialidad para poder establecer un “nosotros” y “ellos”. En el aquí Occidente, el nosotros, esto nos pertenece y, por eso, tenemos derechos. Más allá, es un espacio extraño, bárbaro, donde viven “ellos”. Las fronteras son reconfiguradas y pasan de ser políticas a culturales, y el espacio en sí mismo adquiere significados distintos. El Oriente “habla”, pero a través de la imaginación de Europa (en textos como *Los Bacanales*, *Los Persas* o la *Ilíada*, por dar ejemplos). Entonces es Europa la que triunfa y, por ello, puede expresarse, tiene las herramientas para expresarse. El Oriente carece de esas herramientas, es el silencio extraño y lejano. Podemos resumir, ante esto, que la idea de Oriente fue reconstruida, interpretada y reinterpretada para la apropiación de Occidente, sin dar lugar ni espacio para preguntar qué es lo que creen, sienten o piensan los orientales sobre sí mismos.

¿Cómo pensar, entonces, esta situación en el territorio de los Balcanes? Hay que tener en cuenta que no cumple con los aspectos coloniales, ya que se trata de un lugar dentro de Europa, habitado por población que no es árabe, con un espacio territorial bien definido. Más allá de no cumplirse con las características propias del orientalismo, la población de los Balcanes se presenta desde una otredad para Occidente. Por eso sobresalen las reflexiones de María Todorova, quien habla acerca del libro *Orientalismo* y nos dice que Said advertía que la respuesta al orientalismo no era occidentalismo, pero ni él ni sus seguidores prestaron suficiente atención a la (auto)esencialización de Occidente como pareja hegemónica en la dicotomía. Si bien “Este”, como espacio geopolítico, social y cultural, se ha vuelto menos común recientemente, esto no ha afectado el uso casual de “Occidente”. El discurso que describe la relación de los Balcanes con un supuesto Occidente tiende cada vez más a tratarlo como una variante estructural del orientalismo. Introduciendo la noción de “orientalismos anidados”, Milica Bakić-Hayden prefiere tratar el discurso que involucra a los Balcanes como una variación del orientalismo porque “es la manera de perpetuar la lógica subyacente... lo que hace el balcanismo y el orientalismo son variantes del mis-

mo tipo” (mismo enfoque empleado por Elli Skopetea). Uno puede fácilmente estar de acuerdo en que hay superposición y complementariedad entre las dos retóricas, sin embargo, existe una superposición retórica similar con cualquier discurso de poder: la retórica del racismo, el desarrollo, la modernización, la civilización, etcétera. El objetivo de Todorova es posicionarse frente al discurso orientalista y profundizar en un fenómeno aparentemente idéntico, pero en realidad sólo es similar, que se llama balcanismo (Todorova, 1997: 24-29). Este término implica un avance con respecto a la noción de orientalismo, que cuenta con determinadas características que explica su aparición en la Europa Oriental: lo geopolítico (comparte el territorio europeo), el carácter cristiano (el cristianismo ortodoxo funciona como frontera entre Islam y el cristianismo europeo, más allá que la forma de la ortodoxia es una subespecie del despotismo oriental y no se presenta como “europeo”) y una(s) autoidentidad(es) balcánica(s) idiosincrática(s) (que construyen a este grupo de sujetos como enfrentados a otro oriental, oponentes como el Imperio Otomano o Turquía).

A continuación, para que no sea tan extenso, presento las perspectivas acerca de la identidad. En principio, como ya se dijo con Heidegger, hay una idea de co-pertenencia, que se profundiza en el discurso de E. Hobsbawm, cuando plantea la pertenencia desde lo negativo, en el miembro de un grupo que es excluido del mismo. Dentro de una comunidad, uno de sus miembros no puede dar prioridad a una identificación sobre las demás, ya que afecta el aspecto multidimensional de cada uno de esos seres. Esto va de la mano a la nación misma, que se determina por lo territorial, algo que no puede hacerse con una etnia, al margen de cómo se defina. Acá se observa el choque entre identidad grupal y asimilación.

Desde la década del ’30, cuando aparece la novela de Bartol, hasta la obra de Bajac, del siglo XXI, uno puede observar cómo el uso de la historicidad conlleva a una conformación identitaria, pasando por los diferentes cambios sociales, (geo)políticos y culturales que ocurrió entre los pueblos Eslavos del Sur. Si se tiene en cuenta que el territorio, a lo largo de un siglo, fue el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos (1918), el Reino de Yugoslavia (1929), la República Socialista de Yugoslavia (1945), La República Federal de Yugoslavia desde la década del ’90 —momento en que se independizan Eslovenia, Croacia, y posteriormente Bosnia-Herzegovina y Macedonia (del Norte)—, para ser a posteriori Serbia y Montenegro, hasta que Montenegro se independiza y pasan a ser dos estados separados. Pero los cambios han

seguido en este siglo, tras la independencia de Kosovo y una Serbia sin un territorio esencial en su tradición, su religión y su historia ¿Cómo este pueblo se ha mantenido hermanado tanto tiempo? ¿Cómo explicar el contexto de mancomunidad desde la ocupación otomana hasta las Guerras de Sucesión Yugoslavas? (Arraigada, 2022).

Esta pregunta puede responderse en las distintas novelas. Antes de abordarlas, un punteo sobre aspectos de identidad, de la mano de otros dos conceptos, alteridad y diversidad, que conforman la triada de este trabajo. En principio, propongo dos perspectivas alrededor de la identidad, una de G. Deleuze y otras de E. Lévinas. El primero de ellos nos habla de la identidad infinita, de eso donde el lenguaje es quien fija los límites (cuál es el momento en el que empieza lo demasiado, por dar un ejemplo), pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado (Deleuze, 1994, p. 26). Hay un peso con la lengua para pensar la identidad, y eso no es algo homogéneo en los Balcanes. Además, Deleuze dice que la identidad infinita tiene como consecuencia una “impugnación de la identidad personal de Alicia, la pérdida del nombre propio. La pérdida del nombre propio es la aventura que se repite a través de todas las aventuras de Alicia. Porque el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber” (Deleuze, 1994, p.27). Al borrarse toda identidad fija, hay una pérdida del sentido común, pero ante una situación conflictivo, se configura un “nosotros”, que llama a la comunidad y se subsume el nombre (propio). Se puede completar esta idea con las reflexiones de E. Lévinas, quien reflexiona con detenimiento en lo que pasa entre el yo y la identidad. Ser yo es, y hay que tomarlo por fuera de toda individuación a partir de un sistema de referencias, tener la identidad como contenido. El yo no es, entonces, un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en Identificarse (y se piensa en mayúscula), en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece. Es la identidad por excelencia, la obra original de la identificación. Por extensión, no profundizo en esta cuestión, a la que pueden remitirse en *Lógica del sujeto* cuando trata acerca de la teoría fenomenológica de la intersubjetividad y alter ego (Lévinas, 2002: 115-116).

Cuando se ponen en relación los tres términos, la identidad, la alteridad y la diversidad, se deja por obvio que no existe una definición única para los mismo,

por lo que la propuesta de este trabajo es establecer un diálogo entre distintos autores que versan sobre estos conceptos. Cuando se piense en identidad, los nombres con los que se la asocia son J. Habermas, de ahí esa cita inicial, pero también aquellos que recopila L. Arfuch, ya que la multiplicidad en las identidades, ya sea eraria, cultural, sexual, religiosa, étnica, etc. no pasa por lo cuantitativo, sino que impone una idea de aceptación, de forma democrática, de la diversidad, poniendo un peso en el carácter ontológico de la diferencia. Para el caso de los pueblos Eslavos del Sur, hay un ejercicio que reivindica todas esas diferencias, para así visibilizarlas y legitimarlas. Al repensar esto, se alcanza una noción de alteridad más acorde a los abordajes del presente trabajo. Desde Heidegger, Deleuze y Lévinas surgen los aportes para la pregunta, de matiz antropológico, acerca del otro, lo que pone la noción de extranjería en escena:

Entran en juego las novelas históricas, con la noción de conciencia que, según G. Lukács, se comienza a tener desde el siglo XIX por parte de todos los individuos, como parte de un proceso social, como seres, como un yo. Ante esto, la idea de un yo y de otro, esta idea de alter ego que puede leerse en textos de Lévinas, permite encontrar la tercera cuota conceptual de este análisis: la Diversidad (Arraigada, 2022: 8).

Con diversidad, con lo multicultural, variopinto, multirreligioso, multiétnico, etc., se cierra este punto. Podemos apoyar esa vertiente con lo ya dicho por Todorova, por lo que es preferible un trabajo con ejemplos desde los textos, para no hacer engorrosa y sumamente teórica esta lectura. Más allá de ese modelo de pensamiento enfocado hacia la identidad e unidad, que privilegia la semejanza y anula la alteridad primordial de lo radicalmente otro, Levinas se decanta por un paradigma alternativo que consiste en “pensar lo infinito, lo trascendente”, que trasciende toda identidad pero que a la vez es su condición de posibilidad, ya que en cada aproximación a la comprensión, en cada búsqueda de sentido, está latente un deseo de captar esa alteridad, parcelarla y encerrarla en conceptos fijos. Su pensamiento se perfila como un esfuerzo por definir, a partir de la alteridad, “la relación entre el Uno y los muchos, sin tener que recurrir a un término neutro que haga que los opuestos entren de nuevo en una totalidad”, pues en la idea de totalidad ya está implícito un retorno a lo unitario que nuestro filósofo quiere evitar a toda costa. Así vemos un primer acercamiento a la alteridad. Un punto

importante, antes de seguir, es entender que hablar del otro no lo hace diferente. Al hablar de alteridad (u otredad), no se lo debe tomar como sinónimo de una simple y sencilla diferenciación. O sea, no se trata de la constatación de que todo ser humano es un individuo único y que siempre se pueden encontrar algunas diferencias en comparación con cualquier otro ser humano, significa aquí un tipo particular de diferenciación. Tiene que ver con la experiencia de lo extraño.

La novela histórica tiene su punto de auge con el surgimiento de la conciencia de sí de los individuos, cuando logran representarse en el mundo. Esto nos lleva a pensar cómo funciona el tiempo en la narración, cómo la temporalidad mediada por la trama se constituye así tanto en condición de posibilidad del relato como en eje modelizador de la experiencia. Volvemos, otra vez, a Arfuch, y su noción de identidad narrativa que permite analizar entre el tiempo de la narración y el tiempo de la vida. Al aplicarse esta idea, se logra compatibilizar una lógica de las acciones con el trazado de un espacio moral. Contar una historia, que puede ser la propia, no sólo es la referencia con lo que ya ha sucedido, lo que se podría llamar una “huella de la memoria”, sino que es parte de la dinámica propia de la identidad: “es siempre a partir de un ‘ahora’ que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente —y diferida— sujeta a los avatares de la enunciación” (Arfuch, 2002: 27). Ante esto, la historia se vuelve una reconfiguración constante de historias que se superponen y divergen, hecho que les quita la posibilidad de una representatividad.

Apenas unos datos sobre cada novela, para poder abordar ejemplos que no dejen todo esto en vaga palabrería. *Alamut*, de Vladimir Bartol, fue publicada originalmente en 1938, una novela histórica única en su tipo, que muestra el mundo de la secta de los *assassins*. Por otra parte, el premio Nobel yugoslavo Ivo Andrić publicó en 1945 *Un puente sobre el Drina*, una historia sobre la diversidad de Bosnia y lo que ha pasado en la región a lo largo de siglo. Como cierre, ya en la primera década del siglo XXI se publicó *Hammam Balkania*, de Vladislav Bajac, donde hay dos narraciones simultáneas, una enmarcada en la novela histórica y otra, en una crítica del presente y el momento de la creación literaria. A pesar de las diferencias en tramas, personajes y contextos de producción, cada uno de los autores se propone una representación de la realidad — noción con eco de Auerbach— en sus respectivas novelas. *Alamut* se sitúa en un lugar — otro, por

fuerza de la zona geográfica de la península de los Balcanes, donde se ve la orden de los *assassins* de Al Hassan, en el mundo oriental, y por fuera del tiempo del autor, alejado del siglo XX. Pero en esta narración se encuentra una crítica a los totalitarismos europeos del período de entreguerras. Por su parte, tanto en *Un puente sobre el Drina* como en *Hammam Balkania* el mundo en los pueblos Eslavos del Sur en el territorio de los Balcanes se encuentra en oposición a los imperios que los rodeaban. La respuesta en estas novelas muestra las alternativas de los individuos, la construcción de una identidad y la diversidad reinante en la región, así como lo que sucede con el fenómeno de la asimilación.

Antes se habló de lo que implicaba la idea de identidad grupal frente a asimilación, pero el último término debe pensarse que pone al descubierto lo irreal de la identidad étnica, sea una de carácter esencial o natural como excluyente. Aunque los asimilados acepten una nueva identidad, no necesariamente pasan a negar la antigua. En la novela histórica de Ivo Andrić, se lo lee a lo largo de sus páginas: serbios que son turcos, turcos que son eslavos, luego se llega a la ocupación del territorio bosnio y su anexión por el Imperio Austro-húngaro, para desembocar en la Primera Guerra Mundial posteriormente. Ante esto, uno puede pensar el contexto en que se escribió, cuando ya existía la Yugoslavia socialista. Ahora, los distintos pueblos de la zona —serbios, croatas, montenegrinos, eslovenos, etc.— pasan a ser yugoslavos. Ivo Andrić va a aceptar el premio Nobel como escritor yugoslavo, poco importa su definición como serbio y su defensa cultural y política por este grupo étnico. Mucho menos, su origen bosníaco. Aquel sector que defiende la identidad grupal respecto al tema de la asimilación, escribe Hobsbawm, no ataca a esta última porque suponga un rechazo de esa identidad, aunque esto pase, sino porque con esto está negado a aceptar los criterios específicos de identidad grupal sobre los que se insisten. Mismo caso se da en *Hammam Balkania*, con los arquitectos y grandes líderes políticos-militares otomanos de origen serbio, que adoptan la religión y la lengua del imperio, pero en realidad, nunca dejan de lado las marcas identitarias de su pasado. Se mantiene una lucha férrea por conservar una identidad serbia frente al proceso de asimilación que lleva a cabo el gran Imperio. V. Bajac se detiene sobre la cuestión de identidad(es), y es un caso significativo su reflexión sobre los yugoslavos. Esta identidad grupal se torna algo que se conserva solo como un concepto

geográfico, una toponimia insignificante, un mero agrupamiento de tribus de eslavos, que no va a resurgir hasta que no se dé una nueva utopía romántica, que suena a imposible. Pero vuelvo al caso de identidad y asimilación, Mehmed Sokollu se erige como el mejor ejemplo, ya que es de Serbia, donde nace con el nombre Bajica; es educado en el Imperio, donde adquiere una nueva fe y llega a ocupar cargos importantes; desarrolla una larga obra, que parece ser para ganar el favor del sultán y favorecer al Imperio otomano, pero acaba como una vuelta de tuerca que le da un lugar al pueblo serbio. Junto a él, en este proyecto, otro miembro de la Iglesia Ortodoxa va a ser clave: el gran arquitecto Mimar Sinan. Juntos, llevan a cabo una labor para darle a su Iglesia, que es también su pueblo –no se debe olvidar lo antes dicho sobre el balcanismo y el peso de la ortodoxia cristiana, que marca la identidad del grupo más allá de la religiosa– otro lugar, que resulta mucho más preponderante. Llevan artesanos y constructores, construyen iglesias, mezquitas, tumbas, y otras construcciones que visibilizan a sus naciones natales, y se observa cómo este gran proyecto los modifica. Mehmed lo dice, la idea es construir en sus pagos (Bajac, 2020: 366). Así, se deja una huella de piedra. De esta manera, Belgrado entra en el mapa, pasa a ser pensada como una gran ciudad. El proyecto de construir un bazar en Belgrado y una gran mezquita en pleno Estambul lleva aparejada la idea que sean iguales, idénticos. Ambos edificios son un espejo, y de esta manera se demuestra la grandeza de los dos lugares. Belgrado va a ser recordado por estos edificios, que no son otra mezquita. Porque así, a su vez, se mantiene la idea de Bajica de no superponer la fe musulmana a la Iglesia serbia. Se le está dando la misma jerarquía a dos identidades.

En *Alamut*, hay un culto alrededor de la fe ismaelita que lleva aparejado el adoctrinamiento y los gobiernos de corte totalitaria. Lo religioso, que tiene que ver con una forma de identidad, es repensado. Y en la perspectiva orientalista, hay que tener en cuenta que el islamismo se reconfigura como una amenaza. Si una se pregunta qué es para Europa el Islam, una posible respuesta lo reduce a una versión fraudulenta del cristianismo. Es un derivado, en la modalidad de la deformación. Se oscila entre el menosprecio y el temor hacia lo nuevo, cosa que se ve reflejado en los capítulos de esta novela eslovena. Quiero pensar la relación entre el poder, lo religioso y la conformación del grupo con relaciones de do-

minación desde la concepción marxista, donde poseer el cuerpo es la forma de imponer la identidad. Ana María Fernández y otros autores van a ser un primer punto de vista, ligado a cuestiones de género y cómo esto se puede apreciar en las obras (como la diferenciación de labores entre la servidumbre/los seguidores adoctrinados en la novela *Alamut*, para lo que pueden pensarse nociones como sometedor y sometido, entre tantas otras. Fernández trata la cuestión de las relaciones entre mujeres y su invisibilización. Esto ha llevado a una menor consolidación identitaria, a la utilización a lo largo del tiempo de distintos focos de problematización, de instituciones y de estrategias de desigualación para imponer identidades –sexuales– (Fernández, 2009: 177). Con esta idea, se piensa desde la época de la fortaleza de *Alamut* hasta la Bosnia ocupada por otomanos a lo largo de la novela de Andrić y Bajac.

Hay otro abordaje de la religión como marca identitaria, que tiene su base en *Nosotros y los otros*, de T. Todorov. Él habla de pertenencia a grupos sociales que son muy variables, y dos tipos de entidades que perduran por sobre las demás, las que son étnicas y las políticas. Con étnica, refiere a la cultura, a la lengua en común, las tradiciones que se transmiten, el pasado que comparten y rememoran, las que tienen costumbres que los unen y los mancomunan, mientras que las políticas son aquellas que imponen deberes y también aseguran derechos, son las que hacen a los individuos ciudadanos. Entre ambas entidades, el Estado se erige como una que orbita en ambos grupos. Hay que pensar, en este punto, aspectos de los nacionalismos y los patriotismos. Todorov usa la metáfora de un mismo rey que recibe distintos tributos, y cada uno de sus súbditos se le da en su propia lengua:

Las lenguas son múltiples y quien conoce varias puede entender lo mismo dicho por medio de cada una de ellas. Naciones múltiples pueden tener el mismo rey, y rendirles todas tributo; materialmente distintos, estos tributos son equivalentes a los ojos del monarca (de la misma manera que el dinero traduce el valor de todos los bienes sobre una misma escala). Ahora bien, la religión, la lengua, las instituciones políticas, son otros tatos elementos del espíritu de una nación (de su cultura) se puede, entonces, suponer razonablemente que se vuelve a encontrar ahí la misma relación: la cultura es como una lengua que permite llegar a lo universal; la cultura no es, a priori, ni mejor ni peor que otra. (Todorov, 1991: 206).

Para indagar una identidad y su respectiva diferencia, el autor trae discusiones, basadas en nación y en patria. Explica la problemática de cierto patriotismo, que mira con malos ojos a aquellos pueblos mientras más lejanos son. Acá, la idea de patriotismo se conjuga con el egocentrismo más individualista. No dejar por fuera al extranjero, al otro, debería ser el nacionalismo superador. El que sume, el que forma nuevas culturas. A lo largo de la novela *Un puente sobre el Drina*, podemos ver cuestiones ligadas al paso del tiempo que permiten una mejor justificación a esto. Aquella ciudad que cae bajo el imperio otomano, que es dominada por el terror, como se nota en el caso del empalamiento descripto con lujo de detalles durante la construcción del puente, se vuelve la ciudad cosmopolita donde los líderes religiosos hablan y deciden, conforman una comunidad. No voy a profundizar en *Alamut*, donde también hay una problemática en la dicotomía religiosa-política de musulmanes e ismaelismo, donde la fe se vuelve una herramienta ideológica y también surge un “terror”: perder el favor del rey. Pero lo complejo se intensifica en esta obra, porque esta religión es, en el fondo, un engaño empleado para adoctrinar ciegamente a seguidores. Favorecer a los tuyos en contra de los otros es un problema que aparece en los grupos, pero “al pasar del individuo al grupo, el egoísmo no puede permanecer indemne. La diferencia entre «preocuparse por uno» y «preocuparse por los tuyos» es radical: es la que separa el egoísmo, justamente, de su contrario, el autosacrificio. La valoración del grupo tiene dos caras: implica el olvido de la entidad inferior (el uno mismo) al igual que el de la unidad superior (de los otros grupos, de la humanidad). El apego al grupo es simultáneamente un acto de solidaridad y de exclusión” (Todorov, 1991: 205).

Esto va de la mano con los sacrificios, con las vidas perdidas en obras que tienen que ver con este trabajo. Seiduna/Hassan, líder de la fortaleza de *Alamut*, construye un espacio, un territorio, donde los jóvenes se identifican con ese espacio, y también las mujeres. Se establecen jerarquías, y el grupo va a cumplir cualquier deseo de su líder. Entregar la vida por su amo es el punto máximo en la ya nombrada relación de sometimiento, que podemos expresar como “dominancia” desde la lógica marxista. Los creyentes se enfrentadas, en los casos de estas novelas, se creen superiores, y no se logra imponer esa idea que trae Todorov desde los textos de Montesquieu de “tolerancia”. Así que, frente a lo ya

dicho del cristianismo ortodoxo y la crítica hacia el Islam, es necesario repensar esto. En el imaginario del Imperio otomano las demás religiones no eran un mal, sino que existía una comprensión y una aceptación. No se imponía una fe como hacían los cristianos, sino que la religión era algo identitario y, me atrevo a agregar, “administrativo”, ya que convertirse implicaba una quita, una exención de impuestos. En el caso de *Alamut*, hay muchas descripciones del complejo sistema religioso que tenía lugar bajo las órdenes de Seiduna, desde dónde llega, quiénes se oponen, qué estaban dispuestos a hacer por esta fe, la gran columna vertebral del régimen del líder y el sistema de normas y reglas a seguir para alcanzar el cielo, que se bajaba a la tierra como ejemplo. En *Un puente sobre el Drina* vemos ejemplos de conversiones, pero también reuniones entre líderes de diferentes religiones, que son respetados por los demás. Son la voz, son la razón.

Quiero cerrar con aspectos del sometimiento, la nación y lo religioso con un ejemplo de corporalidad que atraviesa la novela de Vladimir Bartol. Me refiero a la figura del eunuco, quien en la negación (castración) le es dada una identidad nueva, se lo separa del grupo, se le asigna una nueva función social. Desde un eslavo del sur, el arzobispo Teofilacto de Ohrid, se piensa en estas figuras cuando aparece el texto “En defensa de los eunucos”, que escribió porque su hermano cumplía esa condición. Sin profundizar en eso, se busca una etimología al término y se piensa en “albergar”, dado que los eunucos tenían siempre una predisposición positiva hacia sus amos, que los albergaban. Es por eso que sus defectos expresaban los vicios del tipo de señores a los que servían, pero que el pueblo no criticaba ni hablaba mal, no descargaba su ira, por su elevado status social. Teofilacto comprende lo adecuado de estas críticas, pero frente a este tipo de sujetos depravados presenta en su descargo los episodios de noble virtud y sacrificio a los que muchos eunucos se habían entregado. Las palabras de T. Todorov van de la mano a esto, ya que el personaje del eunuco es sincero en la relación amo-esclavo o tirano-pueblo sometido. En el borramiento del género, un eunuco no es hombre ni mujer, vemos que sí es amo y esclavo a la vez. En *Alamut*, protegen a las mujeres del harén, se los suele describir como enormes, grotescos, bestiales, animales. Son temidos por su color y su tamaño, sin importar que el reflejo de su hombría no esté. El único goce de un eunuco es sádico, desde la postura inherente de amo sobre una sexualidad, no hay justificaciones

externas de su poder, y la tiranía que ejerce el eunuco se vuelve cruel y estéril. Con lo antes dicho de A. Fernández, se comprende que esta identidad dentro del orden general de la novela, y las demás identidades, mantiene el juego con la lógica del sometido y sometedor.

Pienso en dos últimas formas de marcar identidad y diferencia. Por un lado, la lengua, y cierro el presente trabajo con la idea de construcción. En su trabajo, se observa una confrontación entre aquellas categorías culturales, de raza, locales y de la lengua y de cierta “lealtad social”, que venían desde hace siglos, con un concepto que parece simple, abstracto y bien elaborado de etnicidad política, de nacionalidad. Geertz nos habla del desafío hacia las imágenes dispersas en las opiniones de los individuos sobre lo que ellos son y lo que no son –algo tan ligado a la sociedad tradicional–, ante concepciones más vagas y generales, pero no menos cargadas de identidad colectiva, que se basaron en un confuso sentimiento de destino común que tiende a caracterizar a los estados industrializados (Geertz, 2003, p. 206). A pesar de ser novelas históricas, de nutrirse de un pasado para poder construir determinada identidad, hay que pensar su proceso de producción y aparición en el siglo XX, donde ya nos dijo Hobsbawm: “La identidad primordial que la mayoría de nosotros hemos elegido en este siglo XX es la del Estado territorial, es decir, una institución que establece un principio de autoridad sobre cada uno de los habitantes de un trozo de mapa”. En las novelas históricas, la lengua es un punto fundamental: en el caso de *Alamut*, de V. Bartol, toda la obra está en esloveno, es esa la única marca de que la narración fue escrita por alguien de esa región, ya que los personajes y las descripciones reflejan por completo un clima de Medio Oriente; por otra parte, *Un puente sobre el Drina*, de I. Andrić, lleva en su nombre una marca de lo turco, ya que el título original es *Na Drini ćuprija*, y usa ese término para puente en vez de ‘most’, la palabra en común que usan los pueblos Eslavos del Sur para referirse a estas construcciones. Incluso, *lengua* va de la mano con la *identidad* desde la idea misma de nación: entre los pueblos Eslavos del Sur, tanto pueblo como nación vienen de una misma palabra, *narod*, para llamar a ambas ideas.

Para concluir, la construcción está más allá de un edificio, un puente, una obra: construir conlleva una tradición y un ejercicio de memoria. Bajac dice que la historia es algo que permanece en pie como un monumento, y pienso en este

término como un archivo, desde el abordaje de Foucault. Es la ley de lo que puede ser dicho, siguiendo al autor francés, lo que establece un vínculo con la novela histórica, que trae el pasado para que tenga eco en el presente. Con el archivo, no hay mera conservación de relatos verdaderos del pasado, sino que su alcance permite decir y enunciar en un futuro, agrupa, ordena, compone y clasifica, determina lo que se conserva y cómo es su método de conservación (Foucault, 2002: 170). De ahí el peso que tiene la obra de Andrić, cuando piensa en el gran puente, y cómo permitió a los habitantes de la zona, a la gente, poder recordar los problemas, los pormenores, y así lograr adornar esta obra eterna que surgió y se mantuvo por los siglos de los siglos.

Lo dicho hasta ahora nos sitúa frente a ideas como novela histórica, pertenencia, identidad y nación. Ahora se puede avanzar y plantear un análisis con las novelas antes mencionadas, *Un puente sobre el Drina*, de I. Andrić y *Hammam Balkania*, de V. Bajac. Para esto, se van a abordar algunas de las cuestiones teóricas que se tratan en Metáfora y realidad, libro de P. Wheelwright. El autor se detiene sobre tres términos: imagen, símbolo y metáfora, pero es el último el que va a tener mayor peso y lleva a reflexión, ya que se habla de la potencia metafórica de la imagen. Este concepto lleva de manera intrínseca una idea de transformación, es parte de su esencia. Está cargada de una “movimiento semántico, y su idea va implícita en la propia palabra metáfora ya que el movimiento (*phora*) que el término connota es de naturaleza semántica: el doble acto imaginativo de sobrepasar lo obvio y combinar que es el rango esencial del proceso metafórico” (Wheelwright, 1979: 73). Acá está la naturaleza tensiva de una metáfora, la que la contrapone frente a lo lógico. El puente, que es la imagen de la construcción a analizar en el presente trabajo, no tiene una rigidez en su significado semántico. Pero que Andrić, por ejemplo, haya elegido esa imagen, establece un centro de gravedad en la obra. En matemáticas, no cambia nada que ciertas reglas lleven una u otra letra griega que las designen (cambiar la letra π por otra para representar la circunferencia del diámetro no cambia nada), pero si la novela del autor yugoslavo tuviese otro objeto como lo central, sin dudas las demás imágenes y cuestiones alrededor de la obra se verían afectadas y modificadas. (Arraigada, 2023b: 4).

Así es que Belgrado se vuelve la ciudad blanca, por sus piedras blancas, por su lugar como baluarte de la cristiandad, y al nombrar, se le da una identidad. No sólo desde el mismísimo pueblo serbio, sino del *otro*, el extranjero, el otoma-

no/turco que desde su alteridad los define y domina. El puente es un gesto de amor, que sigue la máxima del Mehmed de construir, no destruir. Ese puente fue hecho por ortodoxos, por aquellos que conforman una alteridad entre el poder otomano, y en el espacio alrededor de ese puente, a lo largo de los siglos, hay distintas culturas, distintas etnias, distintas religiones que conviven y siguen adelante. Incluso, con la llegada del siglo XX, el fin de los imperios y las grandes guerras, no es un final la destrucción del puente, ya que el puente está vivo. Su historia es una metahistoria, en términos de H. White, atravesada por los tres niveles ya nombrados, y no muere con su bombardeo, sino que se lo reconfigura, se lo vuelve archivo, memoria viva, tradición, espacio en común de pertenencia de un grupo, constructor de una identidad. Este uso de la metáfora es aplicable por igual a la fortaleza inexpugnable de la novela de Bartol. No se la destruye, se la conserva, atraviesa la identidad narrativa y queda grabada en el grupo al que pertenece.

Bibliografía

- ANDRIĆ, IVO (1970) *Un puente sobre el Drina* (Trad. de Luis del Castillo Aragón). Barcelona, Luis de Caralt.
- ARRAIGADA, P. (2022) “Identidad y diversidad en los Eslavos del Sur durante la Segunda Guerra Mundial. La literatura partisana y la conformación de una nación socialista yugoslava”. *Inter Litteras* (Nueva serie), 4, pp. 73-93.
- (2023^a) “La novela histórica como construcción de identidad: el caso de los pueblos Eslavos del Sur”. En *IV Jornadas “Lengua, Cultura e Identidad”*, Universidad de Quilmes, 4 y 5 de septiembre.
- (2023^b) “Del ladrillo a la nación. La construcción de identidades en novelas históricas de autores Eslavos del Sur”. En *I Encuentro Internacional sobre Identidades*, Centro de la Cooperación Floreal Gorini, 23, 24 y 25 de noviembre de 2023.
- ARFUCH, L. (comp.) (2002) *Identidades. sujetos y subjetividades*. Prometeo, Buenos Aires.
- BAJAC, VLADISLAV (2020) *Hammam Balkania* (Trad. de Eugenio López Arriazu). Buenos Aires, Dedalus.
- BARTOL, VLADIMIR (2005) *Alamut* (Traducción de Mauricio Wacquez y Slavica Membrado Bursac). Madrid, El País.

- DE GROOT, J. (2010) *The historical novel*. Londres, Routledge.
- DELEUZE, G. (1994) *Lógica del sentido* (Traducción de Miguel Morey). Buenos Aires: Paidós
- FERNÁNDEZ, A. M. (2009) *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*. Buenos Aires: Nueva visión.
- FOUCAULT, MICHEL (2002) “El a priori histórico y el archivo”. En *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- GEERTZ, C. (2003) *La interpretación de las culturas* (Trad. de Alberto Bixio). Barcelona: Gedisa.
- GIDDENS, A. (1995) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Trad. de José Luis Gil Aristu). Barcelona, Península.
- HABERMAS, J. (2007) *Identidades nacionales y postnacionales* (Trad. de Manuel Jiménez Redondo). Madrid, Tecnos.
- HOBSBAWM, E. (1991) “Identidad”. Conferencia inaugural del congreso *Los Nacionalismos en Europa: Pasado y Presente*. Santiago de Compostela, 27-29 de septiembre de 1993.
— *Naciones y nacionalismos desde 1870* (Trad. de Jordi Beltrán). Barcelona, Crítica.
- LÉVINAS, E. (2002) *Fuera del sujeto* (Traducción de Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillot Rodal). Buenos Aires, Caparrós.
- LÚKACS, G. (1966) *La novela histórica* (Traducción de Jasmin Reuter). México, Era.
- SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- TODOROV, T. (1991) *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana* (Traducción de Martí Mur Ubasart). México: Fondo de Cultura Económica.
- TODOROVA, M. (1997) *Imagining the Balkans*. Nueva York: Oxford.
- WHITE, H. (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Traducción de Stella Mastrangelo). México, Fondo de Cultura Económica.

Infancia, comunidad y legado: la construcción de la memoria judía desde la literatura eslava hasta la experiencia argentina

María Carolina Fabrizio

Introducción

Iosef Yerushalmi afirma que a lo largo de la Biblia la palabra hebrea *zajor* (“recuerda”) se repite aproximadamente 169 veces. Un claro ejemplo de que dentro de la comunidad judía el hecho de no olvidar deviene un imperativo, una obligación, un precepto, y quizás también una oportunidad de supervivencia.

El presente trabajo se propone comparar distintas formas del recuerdo y el olvido en tres representaciones de la infancia: los *Relatos* de Isaak Babel, autor eslavo que narra distintos episodios de su niñez, entre ellos el pogrom de 1905; la novela infanto juvenil *El alma al diablo* de Marcelo Birmajer, que se centra en la experiencia de un niño argentino de once años a punto de hacer su bar mitzvá; y *Los nombres prestados* de Verónica Sukaczer, autora que aborda el recuerdo de la Shoá a partir del intercambio entre una adolescente argentina y su abuelo.

Analizaremos la complejidad de la construcción identitaria, los diversos lugares de enunciación, y la resolución de este conflicto a partir del punto de vista infantil, el cual admite cierto lugar de irreverencia. También pensaremos la memoria y la infancia como territorios de lucha por la significación, en los cuales la literatura habilita cierta desautomatización de la mirada adulta.

La infancia como espacio de lucha y representación

Mirta Gloria Fernández (docente, investigadora y especialista en LIJ¹) afirma en varios de sus artículos que la literatura es un aparato de fuga. Siguiendo a Maurice Blanchot, la autora nos recuerda que la esencia de la literatura consis-

¹ Literatura Infantil y Juvenil

te en escapar, ya que la narrativa evade toda atadura o comprensión unívoca. Paralelamente, existe un universo adulto que intenta (casi siempre sin éxito) capturar la infancia mediante diversos dispositivos de disciplinamiento. En este punto, existe una conexión entre infancia y literatura; del mismo modo en que los niños se desplazan de un lado a otro para alejarse de los adultos y evitar ser capturados, los textos también desplazan los significantes y habilitan diversas lecturas. En ambos casos, se construye un mecanismo de fuga o resistencia.

Una de las formas de captura de los adultos sobre los niños es la construcción de representaciones sobre la infancia. Los niños son, desde su llegada al mundo, nombrados por el mundo adulto. Un niño es niño en tanto la sociedad lo enuncie y delimite como tal. De este modo, en la actualidad conviven varias infancias dentro de la Argentina: chicos consumidores (desde plataformas de juegos como Roblox y Minecraft hasta canales de *streaming*); chicos usuarios de redes sociales (Twitch, Instagram, TikTok); chicos *influencers* (principalmente en YouTube). También existen chicos que quedan al margen de este circuito, los célebres “pibes chorros” cuya infancia se ve cuestionada una y otra vez y que quedan asociados al binomio pobreza / delincuencia que han sabido instalar los medios de comunicación hegemónicos. Estos niños no son percibidos como tales y se los expulsa de la infancia, ubicándolos en una zona híbrida. No son ni grandes ni pequeños, quedan asociados únicamente a las nociones de crimen y desigualdad social. Sobre esas infancias se efectúa un proceso de borramiento, de anulación, y la subjetividad queda subsumida a meros procesos punitivos.

Otra forma de pensar el cruce entre literatura, fuga e infancia es la perspectiva barthesiana. En su “Lección inaugural” Roland Barthes se pregunta por la cuestión del lenguaje y el poder. Si el poder reside en la lengua, la habita, la atraviesa: ¿de qué manera escapar? ¿Cómo huir de aquello que (en apariencia) nos constituye? Somos humanos en tanto estamos sujetos al orden del lenguaje. No puede haber libertad sino por fuera de su territorio; sin embargo, nos encontramos encerrados en él.

Barthes dice que la única opción que nos queda es *hacerle trampas a la lengua*. A esa trampa la denomina literatura.

Desde este punto de vista, el ejercicio literario se aleja de la mera mimesis. Lo real no puede ser representado. Es por este motivo que la literatura no refleja las

cosas: las entretreje. No dice: pone en escena. No fija los saberes: los hace girar. La literatura no sabe algo: sabe *de* algo. Se aleja del discurso epistemológico y se acerca al dramático. Funciona siempre en el límite, la grieta, el filo. Ese filo, punto móvil, saber desplazado, es habitado muy frecuentemente por la infancia. En los tres casos concretos que nos ocupan (Babel, Sukaczer, Birmajer) se apela a los niños como depositarios de la memoria colectiva.

Este trabajo se ubica en el cruce de los estudios de la LIJ, las literaturas comparadas, la cultura eslava y los estudios judaicos. El objetivo es explorar el territorio de la infancia judía y su particular forma de enunciación. Para ello nos interesa pensar de qué manera los niños habilitan la transmisión de una memoria y un legado al interior de esta colectividad. Analizaremos tres casos aparentemente distantes (uno ligado a la literatura eslava y otros dos enraizados en la cultura argentina) para dar cuenta de diversas formas de representación y escape / fuga. Nuestra hipótesis es que estas infancias judías también fueron objeto de violencia y que en muchos casos se intentó borrarlas; sin embargo, en ellas persistió el imperativo del legado. La impronta de la memoria funcionó, en estas tres narrativas, como forma de restitución de ese lugar infantil que la sociedad procuraba capturar.

INFANCIA, JUDAÍSMO Y TERRITORIO

Posibles enfoques y abordajes

Hablamos de la infancia como un espacio sobre el cual se vierten determinadas representaciones del mundo adulto; espacio que los niños habitan, pero dentro del cual, a la vez, elaboran formas de fuga o de resistencia. Por eso es necesario preguntarnos: ¿qué entendemos por *territorio*?

La epistemóloga Vinciane Despret (2022) elabora algunas aproximaciones a este concepto a partir del análisis de las muy distintas formas de habitar que tienen las aves. La autora examina cómo, a lo largo del tiempo, el concepto de territorio va adoptando distintos significados. Las teorías ornitológicas del siglo XVII, con sus prácticas de encierro y enjaulado, lo piensan como propiedad, algo de lo que uno se apodera y que instaura el consecuente derecho de uso (y abuso). Más adelante el término se amplía. Un territorio puede ser cualquier lugar

defendido; un sitio donde uno puede ocultarse; un lugar que aporta protección, alimento y previsibilidad. A los territorios suelen asociarse, con frecuencia, las figuras de la agresión y del macho protector. En la década de 1960, con la emergencia de los estudios económicos, muchos investigadores aplican este paradigma al estudio de las aves y piensan los territorios en términos de costos y beneficios, centrándose en la competencia entre los animales.

Despret aporta una idea innovadora: los animales no sólo habitan el territorio, también son habitados por él. No se trata sólo de una cuestión de espacios sino de ritmos, distancias, roles, intensidades. Los pájaros, por ejemplo, habitan los lugares a través del canto y así delimitan también las fronteras con sus vecinos:

Cuando un pájaro habita un territorio está completamente habitado por él. El término “posesión”, que hasta aquí era mejor evitar, adquiere todo su sentido: el pájaro posee su territorio porque está poseído por él (...) Los actos de territorialización no se tratan tanto de transformar el espacio en “suyo”, sino en “sí mismo” (Despret, 2022: 106).

La idea que recorre el libro de Despret es que, del mismo modo que las aves, los humanos también definimos espacios, límites y territorios. Las tres narrativas que analizamos en el presente trabajo hablan de la infancia como territorio de representación y de la memoria como correa de transmisión de ciertos valores de la colectividad judía. Estos territorios abren o cierran fronteras, marcan límites, y sobre todo devienen espacios de lucha entre niños y adultos.

Memoria, fuga y territorio son, entonces, puntos de anclaje de estas infancias que nos proponemos abordar.

Argentina: ser judío en el barrio de Once

La novela *El Alma al diablo* de Marcelo Birmajer presenta, en la primera página, un mapa del barrio de Once donde se señalan algunas calles y sitios importantes para el protagonista. Aparecen mencionadas las calles Larrea, Azcuénaga, Pasteur y Uriburu y los cruces con Sarmiento, la Av. Corrientes y Lavalle. También se ubican espacialmente la casa de Mordejai (el personaje principal, que asume la voz narrativa), el hogar de Salomón y Tamara y la casa del rabino Sender Musnak, con quien Mordejai realiza el curso de preparación para su bar mitzvá.



El autor nos presenta una cartografía antes incluso del primer párrafo. Podríamos pensar que se trata de una suerte de guía para el público infantil, un mapa que funciona como parámetro y que facilita la lectura (después de todo, estamos ante una novela para niños y adolescentes). Sin embargo, el motivo del territorio ligado a la construcción de la identidad judía argentina aparecerá una y otra vez a lo largo del texto. Entendemos, entonces, que hay un interés particular de Birmajer por pensar las formas de habitar de Mordejai, el protagonista.

Mordejai es un niño de once años que se prepara para su bar mitzvá. Durante una noche de Año Nuevo (fecha festiva para los gentiles, pero no así para la cole-

tividad judía) se escapa de su casa con un grupo de amigos. Motivados por el desafío a las normas tácitas y sobre todo a la autoridad paterna, los chicos se adentran en lo que ellos denominan “la casa de Satán”: el hogar de Salomón, un vecino e integrante de la comunidad que se encuentra preso por un crimen muy grave. Ninguno de los niños sabe por qué está en prisión ni qué delito cometió, ya que las familias de Once evitan mencionarlo.

El lugar, cuya entrada por supuesto les está vedada, constituye la clásica casa embrujada de todo barrio que se precie de tal. Allí uno de los niños roba un camafeo. Esta sustracción será el punto de partida para la construcción de un vínculo entre Mordejai, Salomón y su esposa Tamara.

El protagonista (que narra el relato en primera persona) va conociendo el

pasado de la pareja. Ambos habitan un lugar complejo: son judíos sobrevivientes de la Shoá, pero lograron escapar porque eran amantes y en el momento de la invasión nazi a Polonia habían dejado atrás a sus respectivas familias para poder estar juntos. Salomón se culpa por la muerte de su esposa e hijas, e intenta ser (en sus propias palabras) "un diablo". No respeta las normas del *kashrut*, no se viste como los judíos ortodoxos del Once, le ofrece jamón a Mordejai y se burla de todas las tradiciones. Además roba, delinque y se lo asocia a un asesinato. Tanto Salomón como Tamara son apartados del resto del barrio y se establece una distancia que va desde la vestimenta hasta lo espacial:

Él tenía camiseta y pantalones cortos, y ella un vestido veraniego y pobre. Él no usaba kipá ni peies, ella no usaba peluca. Era imposible no descubrirlos, pues a su alrededor había un cerco invisible, un espacio determinado por la gente, que no se acercaba (Birmajer, 1994: 29).

Muy distinto es el lugar que Mordejai ocupa en ese territorio del barrio, del cual se siente parte integral y en el que indudablemente se encuentra incluido:

Yo era uno más de ellos. Yo era uno de esos niños o uno de esos hombres. Yo me apartaba de mí mismo para mirarme, un pequeño pedazo viviente del barrio judío (Birmajer, 1994: 29).

Existe una distancia invisible delineada por los adultos. De un lado Salomón y Tamara, habitantes de una calle que los propios niños intentan evitar; del otro, los vecinos honorables. Ambas partes parecen conformes, ya que a la pareja no le interesa ocupar un lugar diferente. Sin embargo, en el relato esa línea se transgrede. Cuando un desconocido increpa a Mordejai al grito de "judío de mierda", Salomón defiende al niño del agresor –es decir, adopta una actitud moral ante la amenaza externa hacia quien considera parte de su mismo pueblo. A partir de este momento las fronteras se desdibujan, y Mordejai empieza a hablar con Salomón. El vínculo comienza siendo de mutua desconfianza, pero da paso a una relación más profunda. A medida que el adolescente va conociendo mejor el pasado de su vecino, los límites entre lo justo y lo injusto se vuelven cada vez más difusos.

Despret afirma que el territorio lo codifica todo. Sobre él se establecen diversas convenciones, pero también se trata de un espacio de experimentación:

negociaciones, retos, provocaciones, redefinen en forma constante las fronteras. No existen territorios aislados del resto del mundo, ya que siempre se está en relación con otros:

El territorio es un lugar compuesto, por un lado, por uno o dos puntos de atención —el nido y el puesto de canto—, y por otro, por una periferia. El término periferia subraya una dimensión crucial de los territorios: son siempre adyacentes. No encontraremos un territorio “en medio de la nada”, o en todo caso sería una excepción. Están siempre en copresencia con otros territorios, son siempre vecinos (Despret, 2022: 138).

La airada defensa de Salomón se funda en la identidad que Mordejai y él comparten (los dos son judíos). Este punto de conexión tiende un puente, posibilita el cruce de fronteras entre dos territorios que son, usando los términos de Despret, adyacentes. A partir de este momento, el protagonista se preguntará qué significa ser judío. ¿Su identidad radica en la transmisión de determinadas prácticas religiosas, en el respeto hacia las tradiciones, en el uso de la kipá y los *peies*? ¿O será que Salomón, repudiado por el resto de la comunidad, encontró una forma diferente de vivir su judaísmo?

Incapaz de responder esta pregunta, Mordejai toma una decisión: no hacer su bar mitzvá. No se siente capaz de ingresar a la vida adulta como judío porque antes de eso necesita cuestionar (y reafirmar) su propia identidad. En un gesto de abierto desafío al mundo adulto, decide —además— dejar de usar la kipá. Abandona esas expresiones identitarias externas para poder habitar su judaísmo de forma más auténtica y personal. Más adelante, ya como adulto, recuerda su infancia desde un lugar de enunciación que habita por su propia voluntad y no por mera imposición de sus padres. El recuerdo del barrio de Once, de su niñez y de los conflictos que la atravesaron proviene de una identidad judía asumida en forma consciente.

Las fronteras de Babel: ser judío durante un pogrom

El motivo de la frontera atraviesa, también, casi toda la obra de Isaak Babel, autor judío eslavo nacido en 1894 cuya literatura se encuentra fuertemente signada por diversos conflictos identitarios. Babel formó parte del regimiento cosaco del Ejército Rojo bajo el alter ego de Kiril Liutov, borrando las marcas de judeidad de su propio nombre. Su narrativa plasma la complejidad de ser judío

primero durante los pogroms de 1905, luego durante la Revolución de Octubre y finalmente a lo largo del régimen estalinista. Aquí no tomaremos los textos de *Caballería Roja*, quizás su obra más célebre, sino un cuento de *Relatos*, antología que reúne escritos de entre 1915 y 1930. Nos interesa abordar este momento puntual de la trayectoria de Babel ya que aquí construye una particular representación de la infancia, de su infancia.

Antes de analizar el cuento, es necesario reponer ciertas cuestiones relevantes del contexto histórico, social y cultural. A principios del siglo XX, Rusia albergaba la mayor proporción de población judía askenazí de todo el mundo. El impacto cultural en ambas partes era insoslayable. Sin embargo, este intercambio tuvo características peculiares y una historia marcada por la violencia.

Luego de varios intentos de expulsión, en 1791 Catalina la Grande impuso la Zona de Asentamiento (o Zona de Residencia), *Черта оседлости*. Comprendía mayormente las regiones de Polonia, Ucrania, Moldavia, Lituania y Bielorrusia. Los judíos no tenían permitido habitar ninguna otra zona (salvo algunas excepciones). En la *Черта оседлости* se organizaban los *shtetls*, que poseían autonomía y tenían su propia forma de organización. Debido a la prohibición de asentarse en Moscú, Kiev o San Petersburgo, los judíos se instalaron mayormente en las ciudades de Odessa y Nikolayev.

Vemos, entonces, cómo la marcación de límites y fronteras atravesaba cada espacio vital de la población judía en Rusia. No sólo existía una zona de asentamiento; también había determinados oficios que la colectividad podía o no realizar, y existía un cupo para acceder a la educación formal en los institutos. A diferencia del caso anterior, en el cual el barrio de Once constituía una parte integral tanto de la vida de gentiles como de judíos, en Babel vemos fronteras que ciertamente eran muy difíciles de transgredir. Es desde este lugar de enunciación tan problemático que el autor escribe las memorias de su infancia.

El cuento “Historia de mi palomar”, publicado en el Núm. 4 de la revista *Красная новь* (*Krásnaia nov*) en 1925, narra el recuerdo del pogrom de 1905 en Nikolayev. Ya en el segundo párrafo, el protagonista explica las dificultades de un niño judío para acceder a la educación:

Sólo tenía nueve años, y aquellos exámenes me daban miedo. En ninguna de las dos asignaturas —ruso y aritmética— debía obtener una calificación

menor de cinco. El *numerus clausus* era muy limitado en nuestro Instituto, no pasaba del cinco por ciento. De cuarenta niños, sólo dos hebreos podían llegar a la clase preparatoria. Los profesores interrogaban a estos niños con suma astucia; a nadie preguntaban de forma tan alambicada como a nosotros (Babel, 1981: 100).

Tras un intento frustrado, Babel finalmente rinde con éxito los exámenes y logra acceder al Instituto de Nikoláiev. Como premio, su padre le permite comprar lo que más desea: un par de palomas. Sin embargo, el mismo día que el niño va al mercado a adquirir las aves, se desencadena un sangriento pogrom en el que los agresores saquean las tiendas judías, golpean y humillan a miembros de la colectividad y asesinan a Choil, el abuelo. La escena más dramática de todo el relato es cuando Makárenko, uno de los vecinos de Babel, mata con suma crudelidad y sin explicación aparente a una de las palomas que lleva el chico. La cita es larga, pero nos parece importante transcribirla en su totalidad:

—¿Qué llevas en el talego? —preguntó, y me quitó el saco que daba calor a mi corazón.

La gruesa mano del inválido revolvió las aves y sacó a la luz una de las palomas color de cereza. La paloma yacía en la palma de su mano con las patas encogidas. (...)

—Hay que saquear a su familia— dijo entonces Katiusha, que se enderezó ante las cofias—, no puedo ni ver a esa familia y a sus apestosos hombres...

Continuaba hablando de nuestra familia, pero no oí ya nada más. Yacía en el suelo y las vísceras del aplastado pájaro se deslizaban sobre mi sien. Resbalaban a lo largo de mi mejilla zigzagueando, salpicándome y cegándome. El tierno intestino de la paloma corría por mi frente, y yo cerré el ojo que aún tenía pegado, pues no deseaba ver el mundo que se extendía ante mí. Ese mundo era pequeño y horrible (...) Mi mundo era pequeño y horrible. Cerré los ojos para no verlo y me adosé a la tierra que, bajo mi cuerpo, yacía en tranquilizadora mudez (Babel, 1981: 112).

Pocos textos pueden albergar al mismo tiempo semejante candidez infantil y tamaña crudeza. El odio y la violencia son representados en forma descarnada. Se habla de sangre, vísceras, intestinos; pero también de las patas encogidas del animalito asustado, y del mundo “pequeño y horrible” del narrador. Resulta llamativo que Babel hable de cerrar los ojos y enmudecer, ya que décadas más tarde esa será la acusación con la que cargue como autor. El régimen estalinista

lo acusará de no escribir lo suficiente, y Babel invocará su derecho a callar. De hecho, dirá frente a la Unión de Escritores Soviéticos que él es un “maestro del silencio”.

Quizás para Babel no hubiese otra opción más que fugarse de ese mundo (su mundo) pequeño y horrible. En su vida adulta Babel decide “cerrar los ojos” y distanciarse de su judaísmo. Se cambia el nombre y se enlista en el regimiento de cosacos, conocidos por su ferocidad. Se disfraza, se camufla, de a ratos enmudece. Es la única forma posible de habitar ese territorio que se ha vuelto decididamente hostil para él y los suyos.

Continuando con la analogía propuesta por Vinciane Despret, la ornitóloga explica que entre las aves la agresión se vincula con una modalidad expresiva. Los gestos, las poses, el “hacer de cuenta”, son utilizados por los pájaros para marcar límites y evitar posibles ataques. Por ejemplo, los gorriones cantores recurren a verdaderos montajes y espectáculos para disuadir a sus oponentes. De esta forma “el vencedor no es el mejor combatiente, sino el mejor actor” (Despret, 2022: 53). Bajo la forma de Kiril Liutov, Babel representó un papel necesario para sobrevivir. Sin embargo, en sus textos sobre Odessa plasmó su infancia judía y dejó la huella de un legado colectivo.

Nombre, borramiento y restitución de la identidad: ser judío después de la Shoá

Los nombres prestados es una novela coral escrita por la autora Verónica Sukaczer. A través de las perspectivas de distintos personajes vamos desentrañando la historia de Pedro Nowak, el *zeide*² de Nina. El conflicto principal es que la Muerte busca a Pedro, pero a pesar de llamarlo no lo puede encontrar. Esta encrucijada es el inicio de una narración que comienza en Polonia durante los inicios de la Shoá y culmina en la Argentina contemporánea, durante la segunda década del siglo XXI. Nina será la encargada de unificar archivos, papeles, testimonios, otorgarles un nuevo sentido y reconstruir la verdadera historia familiar.

Como el título lo anticipa, hay una cuestión nodal vinculada al nombre. Ya habíamos visto en Isaak Babel que el nombre funciona como posible camuflaje, y que el desplazamiento de Babel a su alter ego de Liutov habilita la superviven-

² Palabra que significa “abuelo” en ídish

cia del autor en un contexto hostil. Algo similar ocurre en la novela de Sukaczer. Sin embargo, estos movimientos tienen consecuencias.

El tema del nombre se encuentra intrínsecamente ligado a la tradición judía. En el *Tanaj*³, en el libro de Génesis⁴, Dios crea a través de la Palabra. Separa la luz de la oscuridad, los cielos de las aguas, les da vida a animales y al ser humano, todo a través de un acto enunciativo. Sin embargo, su creación no es completa; el hombre se convierte en un socio de Dios, ya que le es asignada la tarea de nombrar cada elemento. La palabra es, desde la narrativa bíblica, un atributo creativo fundamental que comparten Dios y los seres humanos.

Más adelante, Dios establece su pacto con Abraham y sus descendientes. También lo hace mediante el acto de (re)nombrar:

En cuanto a Mí, he aquí mi pacto contigo, y serás padre de una multitud de naciones.

Y no se llamará más Avram tu nombre, sino que Avraham será tu nombre, porque te he hecho padre de una multitud de naciones (Génesis / Bereshit, Cap. XVII, 4-5).

En este capítulo se narra el establecimiento del *Brit Milá* o circuncisión, que deviene símbolo del Pacto entre Dios y los hombres. Este ritual constituye en la actualidad uno de los hitos del ciclo de vida judío y va siempre unido, dentro de la tradición, a la elección de un nombre hebreo. Vemos entonces cómo la asignación del nombre implica la inserción en una cadena significante cuyo inicio es el Génesis y que implica la obligación de recordar, preservar y transmitir un legado común.

En *Los nombres prestados* la Muerte no puede encontrar a Pedro Nowak porque, con el fin de sobrevivir a la Shoá, él tuvo que adoptar un nombre diferente. Pedro no es Pedro sino Marek Grusman, un hombre que dejó su doloroso pasado atrás y asumió una identidad diferente en un vano intento de olvidar los horrores vividos. Cansado de luchar contra sí mismo, extenuado de alargar una vida que en rigor no es la suya, Marek entabla un diálogo con la Muerte:

3 TANAJ: nombre que se le da a la Biblia Hebreo. Se trata de un acrónimo formado por los libros que conforman el texto bíblico (Torá, Nevi'im y Ketuvim).

4 En el Tanaj, el nombre del Génesis es Bereshit (se utilizan siempre las primeras palabras de cada libro para darle título al mismo).

La Muerte dijo: nunca nadie se ha burlado de mí de este modo. Pronuncio tu nombre cada noche y no vienes y no sé por qué no puedo obligarte. Yo sonréi. Ahora sabía más que la Muerte, que era mucho decir. Estúpida, le dije. Sí, yo, un pobre hombre, le dije estúpida a la Muerte, se lo dije de frente, se lo dije a esa oscuridad que tenía por rostro. (...) Me llamo Marek Grusman, le dije. Hijo de Isaac y de Leah. ¿Sabés hace cuánto que espero? ¿Sabés todo lo que me hiciste pasar? (Sukaczer, 2015: 135-136).

De este fragmento queremos resaltar dos hechos. El primero: la autora introduce la fórmula “hijo de”. Este enunciado marca la existencia de una genealogía de la cual Marek se ha borrado y en la que vuelve a reinsertarse. El rabino Rifat Sonsino explica que en el *Brit Milá*, después de la circuncisión, el *mohel*⁵ le da al niño un nombre hebreo uniéndolo al nombre de los padres: “.....” (nombre otorgado) *ben* (hijo de) (nombre hebreo del padre) y (nombre hebreo de la madre). Sukaczer retoma esta fórmula, “hijo de”, para expresar que Marek restituye su propia identidad. En segundo lugar, los nombres de los padres de Marek son los de un patriarca y una matriarca (Isaac y Leah). Volvemos a la tradición bíblica, que establece una línea de filiación más allá de las creencias estrictamente religiosas.

En la novela *El alma al diablo* Marcelo Birmajer también establece la genealogía del protagonista apelando al tema del nombre. Mordejai es llamado así en honor a Mordejai Anielevich, uno de los líderes de la resistencia en el guetto de Varsovia. Y no es casual ni inocente que el niño se encuentre con Salomón, quien porta el nombre de Schlomó, uno de los tres reyes de Israel conocido por su sabiduría al dirimir conflictos. Este Salomón, el de la novela, cuyo apellido desconocemos, huye de la justicia, es encarcelado, permanece en los márgenes. Sin embargo, conserva (y transmite) un conocimiento sobre el judaísmo que va más allá de los rituales y las tradiciones de las familias judías del barrio de Once.

Conclusiones

Mordejai y Salomón, habitantes de territorios vecinos, se encuentran; del mismo modo se encuentra Marek Grusman con la Muerte, y quizás Isaak Babel consigo mismo. Todos ellos habitan infancias vulneradas y ensayan formas de

5 *Mohel*: persona encargada de realizar la circuncisión ya sea en la casa, la sinagoga o el hospital. A veces tiene conocimientos médicos.

fuga. Cada uno preserva (a su manera) las huellas de su identidad judía en la escritura.

Al principio de este trabajo hablábamos de posibles definiciones de territorio. En estos textos la identidad judía no es un espacio seguro. Se encuentra bajo constante amenaza ya sea a través de la figura del pogrom, de las crueidades indecibles de la Shoá o debido a las dudas y ambivalencias propias de la juventud. Decíamos también, con Despret, que un territorio es mucho más que un sitio del cual alguien se apropiá. Puede devenir un sitio donde refugiarse, un lugar donde socializar, incluso una extensión de uno mismo. Pero nos gustaría quedarnos con esta última reflexión:

Si hay territorios que dependen de ser marcados por simulacros de presencia, territorios que devienen cuerpos y cuerpos que se extienden a lugares de vida, si hay lugares de vida que devienen cantos o cantos que crean un sitio (...), hay sin ninguna duda gran cantidad de modos del ser, del habitar, que multiplican los mundos. (...) Estoy convencida (...) de que multiplicar los mundos puede hacer más habitable el nuestro (Despret, 2022: 35).

La infancia, en su carácter escurridizo, en sus constantes intentos de fuga del mundo adulto, tiene la potencia de arraigar la identidad y a la vez multiplicar los mundos. Por lo tanto, las distintas formas en que estos autores habitan la memoria ofrecen perspectivas únicas, personales, intransferibles, de lo que significa “ser judío”.

Bibliografía

- BABEL, ISAAK (1981) “Historia de mi palomar” en *Cuentos de Odessa / Relatos*. Barcelona: Bruguera.
- BARTHES, ROLAND (1996) *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI Editores.
- BIRMAJER, MARCELO (1994) *El alma al diablo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- DESPRET, VINCIANE (2022) *Habitar como pájaro*. Buenos Aires: Cactus.
- FERNÁNDEZ, MIRTA GLORIA (2009) “El carácter escurridizo de la literatura y de la infancia” en *Decir, existir. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para Niños. Producción, Edición y Circulación*. Buenos Aires: La Bohemia.

La Biblia (1982) Traducción de León Dujovne. Buenos Aires: Editorial Sigal.

OZ, AMOS Y OZ-SALZBERGER, Fania (2012) *Los judíos y las palabras*. Madrid: Siruela / Grupal.

SONSINO, RIFAT (2012) *Vivir como judío. Historia, vida, retos. Una introducción a los principios y prácticas del judaísmo contemporáneo*. Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion.

SUKACZER, VERÓNICA (2019) *Los nombres prestados*. Buenos Aires: Penguin Random House.

YERUSHALMI, YOSEF HAYIM (2002) *Zajor. La historia judía y la memoria judía*. Barcelona: Anthropos.

Tolstoianos, soviéticos, zaristas en la Argentina del siglo XX. Trayectorias de traductores literarios

Érica Brasca y Florencia García Brunelli

I. Introducción. Las traducciones del ruso en Argentina

En la circulación internacional de las ideas, como señala Pierre Bourdieu, inciden diversos factores políticos, económicos, culturales y sociales. En este proceso, la traducción desempeña un papel central, ya que, además de facilitar el acceso y la circulación de textos producidos en otros contextos, puede cumplir funciones ideológicas, al servir como vehículo para la difusión de doctrinas específicas (Sapiro, 2016). En este sentido, a la hora de pensar la traducción del ruso al castellano en Argentina una parte importante se asocia a obras de doctrina política del anarquismo, socialismo, comunismo. A comienzos del siglo XX, varios inmigrantes del Imperio ruso que recalaban en nuestro país se integraban —cuando no eran los fundadores— en organizaciones de izquierdas. En efecto, la circulación de este tipo de textos políticos en nuestro país ha estado signada por la migración de rusohablantes, quienes en algunas ocasiones proporcionaban los materiales y, en otras, realizaban las primeras traducciones directas del ruso, aunque la mayoría fueron realizadas de manera indirecta, a partir del francés (Tarcus, 2023: 63). No obstante, se emprendieron proyectos de gran magnitud, como la traducción de las *Obras completas* de Vladímir I. Lenin, publicadas por Cartago, editorial del Partido Comunista de la Argentina (PCA). Los cincuenta tomos de las *Obras completas* se editaron a partir de 1966, durante la dictadura de Onganía, y su traducción estuvo a cargo de varios grupos —sobre todo de mujeres— que trabajaban en la clandestinidad (López, 2018).

En los últimos años, desde el campo de los estudios historiográficos de la edición y las biografías sobre las izquierdas, se han recuperado numerosas tra-

vectorias individuales y colectivas vinculadas a estos movimientos (López, 2018; Camarero, 2023; Tarcus, 2023; Kersfeld, 2012; Jeifets y Jeifets, 2019; Petra, 2017). Sin embargo, aún se conoce relativamente poco sobre las trayectorias de los traductores migrantes que desempeñaron un rol clave en la circulación de obras literarias rusas. En los circuitos editoriales de las izquierdas argentinas la recepción de textos literarios y políticos de origen ruso¹ se dio en conjunto, es decir, Lenin, Gógol, Tolstói integraron la misma “biblioteca comunista” (Tarcus, 2023).

En la actualidad resulta evidente que la literatura rusa tiene una presencia activa en Argentina, tanto en espacios institucionales como en el ámbito editorial, y cuenta con una comunidad lectora sostenida. Varios especialistas de nuestro país se dedican a la traducción, investigación, enseñanza y difusión de esta tradición literaria. Basta con enumerar que hace ya una década se creó la Sociedad Argentina Dostoievski, que existe una cátedra de Literaturas Eslavas en la Universidad de Buenos Aires, que se organizan regularmente congresos, cursos y charlas, y se editan publicaciones especializadas, dentro y fuera del ámbito académico. En cuanto al campo editorial, se ha destacado que diversos sellos incorporaron en sus catálogos traducciones directas de obras literarias rusas, cuyos traductores “consiguieron revitalizar la presencia de la literatura rusa en Argentina” (Venturini, 2019: 11). Dada esta somera enumeración, y teniendo en cuenta la incidencia que tuvieron los clásicos rusos en autores y movimientos literarios locales —como el realismo ruso del siglo XIX en los escritores de Boedo (Candiano y Peralta, 2007; Fauzetedinova, 2017) o lo que significó una nueva cultura a partir de la Revolución Rusa entre los intelectuales de izquierda (Sarlo, 1988)—, entre otros antecedentes ya estudiados por la crítica literaria argentina, nos proponemos indagar en torno a las figuras que tradujeron literatura rusa durante el siglo XX. En esa dirección, este capítulo espera aportar tanto a la historia de traductores literarios del ruso en Argentina como a los estudios nacionales de la rusística a partir de sus agentes. En términos generales, los traductores y traductor as que abordaremos —Benjamín Abramson, Alejo Abutkov, Galina Tolmachova, Lila Guerrero, Olga Volkónskaia, Irina Bogdaschevski, Nina y Anatole Saderman— compartieron algunos rasgos de sus trayectorias: arriba-

¹ Algo similar ocurre en el caso de Brasil. Véase Gomide (2018; 2024).

ron a la Argentina en el marco de distintas oleadas migratorias provenientes del territorio ruso y se integraron a la vida literaria a través de la labor traductora.

Es posible ubicar a esos traductores en las diversas olas de inmigración rusa reconocidas por la historiografía². Luego de la Revolución Rusa de 1905, llegaron al país militantes socialistas perseguidos por el zarismo, como Benjamín Abramson y la madre de Lila Guerrero, Ida Bóndareva, fundadora del primer comunismo argentino. Más tarde, arribaron migrantes vinculados al exilio “blanco” tras la Revolución de 1917, como Alejo Abutkov y Galina Tolmachova. En la década de 1930, luego de pasar por otros países, recalaron en Argentina Olga Volkónskaia y Anatole Saderman. Despues de la Segunda Guerra Mundial, en 1949, llegó Irina Bogdashevski, sobreviviente de un campo de concentración (Lobos, 2017).

Se parte de la idea de que la condición de migrantes y exiliados de quienes tradujeron literatura rusa en Argentina durante el siglo XX signó no solo su biografía personal sino también su práctica traductora: los criterios de selección de autores y obras, las estrategias de traducción y presentación de los textos, las editoriales con las que colaboraron, las redes de sociabilidad en las que participaron, etc. Al traducir obras literarias rusas al español, estos agentes —aunque pertenecientes a trayectorias, ideologías y redes diversas— se posicionaron como mediadores culturales entre su país de origen y el país de acogida, pero también, al tiempo que se insertaron en la vida literaria argentina, para ellos la traducción se convirtió en un espacio de reconfiguración identitaria. En este sentido, la figura del traductor migrante es portadora de una memoria cultural y, a su vez, agente activo en el entramado editorial y literario de la cultura meta.

2 Para un panorama general de las diversas olas de migración desde Rusia a Argentina, desde mediados de la década de 1870 hacia fines del siglo XX, véase Нечаев (2010) y Ehrenhaus (2012). Para los casos de las olas migratorias de 1901-1910, véase Camarero (2023) y Kersffeld (2012).

II. Traductor as y traductores de literatura rusa



Benjamin Abramson



Lila Guerrero



Aleksei Abutkov



Galina Tolmachova



Olga Volkonskaia



Nina y Anatole Saderman



Irina Bogdashevski

Alejo Abutkov (1875–1945) nació en una familia noble en Chebotai evka (provincia de Simbirsk), estudió en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Imperial de Moscú y realizó una importante carrera como funcionario del Estado. En el ámbito de la música, estudió en el Conservatorio de San Petersburgo y fue profesor de piano, armonía, contrapunto y fuga. Emigró a la Argentina en 1922 por su “ideología tolstoiana”, motivo por el cual en 1919 lo habían enviado a prisión en Moscú. Decía que había sido amigo y discípulo de Lev N. Tolstói y recorría localidades de Rusia con el fin de fundar colonias tolstoianas.³ Con ese mismo propósito, en Argentina compró un terreno en la localidad rural de San Antonio de Atuel, en Mendoza. Además de fundar un conservatorio, se dedicó a la música, a traducir textos supuestamente desconocidos e inéditos de L. Tolstói y a escribir ensayos y cuentos propagandísticos del tolstoianismo para revistas

³ Para la biografía detallada de Abutkov, véase Bosquet (2019).

vinculadas directa o indirectamente al anarquismo, como *Los Pensadores* (1924-1926) y *Claridad* (1926-1941), el diario *Golos Trudá [La Voz del Trabajo]* (1917-1930) y *Séiatel [Sembrador]* (1932-1982), publicación político-cultural destinada a la colectividad rusa.

Otro caso quizás aún más significativo por la cantidad de traducciones publicadas es el del revolucionario Benjamín Abramson (1888-1965), quien llegó a Argentina en 1910 exiliado por la persecución de la policía zarista a raíz de su participación en el movimiento revolucionario de 1905. A diferencia de Abutkov, Abramson provenía de una familia judía del pequeño pueblo de Liubar (parte del distrito Novograd-Volinski de la provincia de Volinia del Imperio Ruso) y no tenía estudios universitarios. Al arribar al país, se desempeñó en el trabajo manual (trabajó como planchador, conductor de carrozas y administrador en un puerto). Luego comenzó a colaborar con el grupo de Boedo, nucleado en torno a la editorial Claridad, y a participar activamente en la vida política argentina: primero en el Partido Socialista y luego en el Partido Comunista, del que fue expulsado en 1926 bajo la acusación de trotskista (Jeifets y Jeifets, 2019). Es el año en que lo echan del PC cuando comienzan a publicarse sus traducciones y ensayos en editoriales, periódicos y revistas argentinas de izquierdas —como *La Vanguardia*, *Brújula. Revista Independiente de Arte e Ideas*, *Revista de Oriente*, *Metrópolis y Actualidad*, además de las antes mencionadas *Los Pensadores* y *Claridad*—, algo que puede leerse como un modo de participación política, que ya no era posible para él dentro del Partido.

En las publicaciones de Abramson se ponen en evidencia sus intenciones de difundir determinada imagen de la Unión Soviética a través de la traducción de literatura soviética contemporánea (a contrapelo de aquella que predominaba en ese momento: la narrativa realista rusa del siglo XIX), mayormente crónicas periodísticas de intelectuales corresponsales que en ese momento adherían al bolchevismo. También es sugestivo que tradujera una obra de Anatoli V. Lunacharski, quien fuera comisario del Narkompros. Su intención de instalar este tipo de literatura se pone de manifiesto no solo en el hecho de que la prioriza a la hora de traducir, sino también en el modo en que la presenta. Por ejemplo, en su nota introductoria al texto “De lo más profundo de mi alma” de Mijaíl Koltsov, aclara:

Mijaíl Koltsov, como sus colegas L. Sosnovsky, Soritsch y otros muchos, forman parte de toda una pléyade de escritores jóvenes que continúan la tradición de los Gógl, Uspensky y Schedrin. (...) Se podría calificar a los escritores mencionados de viviseccionadores del organismo político social. Son, además, los animadores y sostenedores del intenso movimiento “rab-selkor” (corresponsales obreros y campesinos), el que traerá tal vez la nueva palabra en la literatura y cultura proletaria. (Abramson, diciembre 1925, s. p.)

Al caracterizar a estos jóvenes autores como continuadores de la tradición literaria rusa del siglo XIX, se pone en evidencia, por un lado, su propia interpretación del curso del movimiento literario y, por otro lado, su intención de instalar esa interpretación en el ámbito local, es decir, presentar un nuevo canon de literatura ruso-soviética alineada con la construcción del comunismo y caracterizada por su impronta periodística, conectada con el presente soviético.

Más adelante, hacia la década de 1940, comenzaron a publicarse las traducciones de Lila Guerrero y Olga Volkónskaia (1916-1977). Esta última llegó a Argentina en 1936 con sus padres y hermanos, con tan solo 20 años. Arriba luego de haber vivido en varios países de Europa, tras exiliarse de Rusia en 1920 por la participación de su padre en el Ejército Blanco. En Buenos Aires, se gana la vida trabajando en un taller de costura, dando clases de idiomas y traduciendo del ruso y del inglés para diversas editoriales y publicaciones de izquierda, a pesar de su origen noble. Publicó en las editoriales Claridad, Futuro, Argonauta, Américalee y en la Editorial Pueblos Unidos (de Montevideo, Uruguay), vinculadas al comunismo y al anarquismo; en el periódico *La Hora*, vocero del PCA, y en los diarios prosoviéticos *Tierra Rusa*, *Unión Eslava* y *Nash Golos [Nuestra Voz]*. Sin embargo, a su vez se registran ensayos de su autoría en publicaciones de perfil ideológico opuesto, como *La Nación*, *La Prensa* y *El Hogar*, que se explican por el hecho de que estas publicaciones ofrecían a la traductora una remuneración salarial que le daba la posibilidad de sortear las fuertes dificultades económicas (Волконская, 1960-1969).

Volkónskaia se abocó mayormente a Aleksandr S. Pushkin y a la crítica literaria, sobre todo a la historia de la literatura y al estudio biográfico. Tradujo la *Historia de la literatura rusa* de K. Waliszewski (1946), ella misma escribió una historia de la poesía rusa y un ensayo biográfico sobre la vida y la obra de Pushkin. Asimismo, tradujo un libro sobre la vida y la obra de Dostoievski, la antolo-

gía de cuentos *Vampiros* de Alekséi K. Tolstói y la novela *Banderas en las torres* de Antón S. Makárenko. Sus artículos publicados en prensa estuvieron dedicados a la literatura y al cine soviético, a la actualidad político-social soviética, al fascismo y a la democracia, en el marco del auge patriótico de la segunda posguerra. Cabe destacar que Volkónskaia se dedicaba en su tiempo libre a la escritura literaria. Publicó en Buenos Aires el libro de cuentos *Sombras del crepúsculo* (1944) y la novela *Los emigrados* (1948), ambos editados por Claridad. Una vez instalada en la Unión Soviética a fines de la década de 1950, continuará publicando sus propias ficciones.

Por su parte, Lila Guerrero (1906–1986) también comenzó a publicar sus traducciones en Argentina en la década de 1940, labor que sostuvo hasta el final de su vida. Como señalamos más arriba, su familia arribó durante la ola de exiliados socialistas perseguidos por el zarismo, al igual que la familia Abramson, con quien mantenía una estrecha amistad. Lila se crio, se educó y vivió en Argentina hasta 1926. Ese año, se mudó a Moscú, donde se instaló con su familia durante una década. En la URSS, trabajó en el ámbito de las traducciones para editoriales soviéticas y conoció en persona a Vladímir V. Maiakovski, poeta que signaría su propia trayectoria vital e intelectual. Durante los años de la Guerra Civil Española, integró una comisión soviética de traductores e intérpretes en apoyo al bando republicano, junto con su madre y la familia Abramson (Orlova, 2019).

Sus itinerarios, enraizados en una filiación comunista que ella misma reivindicó, se inscribieron en circuitos de izquierdas, especialmente a través de las editoriales en las que publicó sus traducciones —entre ellas, Claridad, Problemas, Platina, Quetzal—, pero también mediante sus colaboraciones en la prensa periódica afín —*Propósitos*, *Orientación*, *Cuadernos de Cultura*, entre otras—. Esto, desde luego, también signó el criterio de selección de obras y autores a traducir. Ya instalada en Argentina, desde comienzos de los años cuarenta, Lila Guerrero tradujo algunos clásicos del teatro ruso, obras del realismo socialista, escritores contemporáneos soviéticos y, especialmente, la obra de Maiakovski. En todas las ediciones dedicadas a él, Lila Guerrero lo presenta como revolucionario en su vida y en su obra, como un abanderado de la libertad, cuya poesía, sostiene, debe circular ampliamente. En esta dirección, escribe Lila en la edición de Losada: “Agotadas las ediciones anteriores ésta llena un urgente vacío (...) Maiakovski

debe estar en las calles con sus poemas, armas inoxidables de ayer, hoy y mañana” (Guerrero, 1970:9). En suma, a través de su labor sostenida como traductora y con un repertorio en sintonía con las modulaciones de la izquierda, Lila Guerrero contribuyó a la difusión de la literatura ruso-soviética en el ámbito cultural argentino.

Por otra parte, tenemos el caso de Galina Tolmachova (1895-1987), quien estudió teatro en su juventud en Moscú, con figuras centrales del teatro ruso como Konstantín Stanislavski y Fiódor Komissarzhevski. A partir de los acontecimientos de 1917, Galina se sumó al Ejército Blanco, se fue definitivamente de Rusia y, luego de pasar por algunos países europeos, llegó a la Argentina en 1925 (Zubiría, 2023: 187-188). En Buenos Aires editó un diario de orientación prozarista y continuó su carrera en el ámbito teatral. A partir de 1948 se estableció en Mendoza, donde participó en la fundación de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, de la que fuera su primera directora.

En consonancia con su trayectoria, durante los años cincuenta tradujo y publicó obras teatrales de Antón P. Chéjov y Aleksandr S. Pushkin para la editorial Sudamericana, en colaboración con Mario Kaplún y Fernando Lorenzo, respectivamente. En su introducción a Pushkin, Tolmachova no duda en atribuirle todas las cualidades del genio, a la vez que procura desvincularlo de cualquier asociación ideológica. Esta operación, interpretada como un intento por “arrebatarle Pushkin a los comunistas” (Lobos y López Arriazu, 2017: 120), se inscribe claramente en su postura prozarista, según evidencian sus itinerarios biográficos y los testimonios de quienes la conocieron⁴.

Además de su labor teatral, Tolmachova publicó libros como autora y traductora, aunque no todo su trabajo fue editado durante su vida. En una antología publicada póstumamente en 2023 —editada por Martín Zubiría— se recuperan traducciones de poemas rusos que permanecían inéditas. La antología poética, dividida en “Poetas de la Edad de Plata” y “Poetas del período del deshielo”, reúne una selección personal de la traductora, cuya elaboración, según el editor, comenzó hacia 1970. Estas traducciones fueron presentadas y recitadas en veladas poéticas organizadas por ella en su propia casa.

⁴ Véase Neglia (2023).

En las apostillas biográficas que acompañan a los poetas de la Edad de Plata, Tolmachova elabora breves presentaciones que introducen sus traducciones. La nota dedicada a V. Maiakovski reproduce el mismo gesto que había desplegado en torno a Pushkin: una lectura que intenta matizar los signos ideológicos de la figura en cuestión. En esta apostilla, Tolmachova presenta al poeta a través de una dualidad trágica: “en el plano creador, Maiakovski, el marxista, asesinó a Maiakovski, el poeta de excepcional vigor lírico. Y, como si fuera una venganza, el poeta Maiakovski mató al marxista Maiakovski en el orden de la vida real” (Tolmachova, 2023: 121). De este modo —a diferencia de como lo presenta Lila Guerrero, por ejemplo—, construye una imagen de poeta escindido, cuya sensibilidad artística sería irreconciliable con su función como agitador político.

Otra traductora, de gran relevancia a la hora de pensar las traducciones de literatura rusa en la Argentina del siglo XX, fue Irina Bogdashevski (1927-2016). Nacida en Belgrado en el seno de una familia rusa que migró tras la Revolución de 1917, Bogdashevski se formó en una escuela de emigrados rusos (Lobos, 2017). Durante la Segunda Guerra Mundial, la familia fue deportada a Austria, luego de pasar por el campo de concentración de Matthausen, donde murió su madre. En 1949, Bogdashevski, junto con su esposo y su hijo, llegó a la Argentina, donde estudió y trabajó en el diario *La Opinión*. Asimismo, inició su carrera como traductora en estrecho vínculo con el Centro Editor de América Latina, proyecto editorial liderado por Borís Spivacow. En este sello se publicó, entre otros títulos rusos traducidos por ella, la antología *Diez poetas del Siglo de Plata* (1983).

A lo largo de su trayectoria, Irina Bogdashevski tradujo del ruso tanto poesía como prosa —de autores clásicos y contemporáneos— en diversas editoriales y revistas culturales, y aún circulan varias de sus traducciones, especialmente, publicadas por la editorial Añosluz. Asimismo, tradujo al ruso obras de origen argentino, como textos de la dramaturga Griselda Gambaro, cuentos de Sara Gallardo y la novela *Luna caliente* de Mempo Giardinelli (Estrín y Fernández Paupy, 2012).

Además de presentar al público argentino buena parte de la poesía rusa —en particular la del llamado Siglo de Plata, pero también de poetas posteriores—, en el terreno de la prosa se destacan sus versiones de Serguéi Dovlátov, Víktor Shklovski y Evgueni Zamiatin, entre otros.

Por último, quisiéramos mencionar al matrimonio Saderman. Anatole Saderman (1904-1993) nació en Moscú y emigró con su familia tras la Revolución de 1917, primero a Polonia y luego a Alemania. En Berlín, estudió en un colegio ruso y tuvo la oportunidad de asistir a dos recitales poéticos que dio allí Maiakovski (Saderman, 1992: 9).

Con la llegada del nazismo, la familia se trasladó a Sudamérica. Anatole, en Montevideo, había trabajado para un fotógrafo moscovita de modo que, al asentarse en Buenos Aires a comienzos de los años treinta, ya conocía el rubro. Abrió su propio estudio y se consolidó como retratista de escritores y artistas argentinos. Participó activamente de clubes y asociaciones fotográficas y recibió numerosas distinciones por su labor como fotógrafo.

Desde mediados de los setenta trabajó junto con su esposa Nina —sobre la que lamentablemente sabemos poco— en traducciones de clásicos rusos al castellano. La pareja tradujo obras de Pushkin y Gógol para la editorial Corregidor, que contaron con varias reediciones, entre las que se incluye su versión de *Eugenio Onieguin* (1977).

III. Trayectorias traductoras y mediaciones identitarias

En la introducción señalamos que en estos traductores, a la mediación inherente a cualquier traductor, se suma una reconfiguración identitaria vinculada con el exilio que, en varios casos, tiene que ver con los modos en que construyeron su “identidad social” (Wilfert, 2002). Cabe señalar, no obstante, que no se trata de un conjunto homogéneo: sus trayectorias y vínculos sociales e institucionales marcaron formas diferenciadas de integración en el campo cultural argentino.

En primer lugar, los traductores migrantes se han posicionado en el campo cultural argentino como poseedores de un cúmulo de experiencias en la cultura fuente que les otorga la suficiente legitimidad para introducir obras de la literatura rusa (recordemos que los casos aquí abordados no se tratan de traductores profesionales y/o especialistas en literatura previamente formados, sino que, cada quien a su modo, se ha ido forjando en la práctica traductora del ruso al español en el campo argentino). En este sentido, generalmente tanto los propios traductores como editores, críticos y reseñistas suelen reforzar la idea de que el

capital simbólico de quien traduce reside en su pertenencia vivencial a la cultura fuente. En esta dirección, brindaremos algunos ejemplos. En el caso de Abutkov, los cronistas de la revista anarquista *La Campana de Palo*, que estaban de gira periodística en Mendoza y allí lo encuentran, lo presentan del siguiente modo:

Lo encontramos, unos pasos más allá del alambrado, carpiendo entre los surcos [...] nos condujo a su rancho de ramaje tejido y barro. Nos enseñó luego numerosos folletos de Tolstoy, prohibidos en Rusia, y una carta firmada por Tcherkov, ejecutor testamentario, conjuntamente con la hija de Tolstoy [...] a retazos nos contó cómo había llegado al país; de su encarcelamiento en Rusia; de su liberación y fuga milagrosa, [...] Una de las frases que pudimos sorprender en sus labios fue, cuando mascullando, dijo que vino allí para vivir en pobreza y sencillez como su maestro Tolstoy; y que le sorprendían las extraordinarias aptitudes de los hijos de los colonos para aprender música. Y con ello prometíase una buena siembra espiritual en temperamentos y mentalidades incontaminadas, y una futura cosecha de fuertes y buenos artistas. Al despedirnos, nos prometió traducir toda la labor tolstoiana de la ética anarquista todavía inédita en todos los idiomas, excepto el alemán, creemos. (*La Campana de Palo*, 21 de julio de 1925)

La insistencia y el énfasis —tanto de Abutkov como de los editores— en la relación personal del traductor con el círculo íntimo y familiar de Tolstói, y el hecho de que posee textos inéditos o desconocidos de este escritor clásico para traducir, constituyen estrategias de posicionamiento del traductor y de las revistas como agentes privilegiados para la importación de las ideas del autor ruso.

En el caso de Abramson, en relación con su intención de difundir su propia lectura de las nuevas narrativas y cierta imagen de la realidad soviética, vemos que, en los paratextos de sus traducciones y en sus artículos, se posiciona como alguien idóneo y capaz para la traducción de literatura soviética por su manejo nativo del ruso y su conocimiento de la cultura (García Brunelli, 2021). Por su parte, los editores, al presentarlo, suelen destacar su rol como puente entre ambas culturas, como “uno de los esforzados trabajadores por la vinculación cultural entre la Argentina y la Unión Soviética” (*Actualidad*, 1932: 43) y como un “aplicadísimo propagandista de la literatura soviética en la Argentina” (Vigodsky, 1931: 76). Además, enfatizan su conocimiento de la lengua y la cultura: lo consideran un “traductor que conoce muy bien el idioma ruso” (Vigodsky,

1931: 76), “un estudioso en nuestro medio del movimiento social y literario de la URSS” (*Actualidad*, 1932: 43).

Por su parte, Volkónskaia, en sus textos, se posiciona como traductora legítima del ruso, y del mismo modo la presentan los editores. En el ensayo biográfico editado por Claridad, *Pushkin. Su vida y sus obras* (1947) —compuesto también por traducciones fragmentadas de la obra completa del autor ruso—, se observa cómo los editores traen a colación la condición de “emigrada rusa” de la traductora y la presentan como un nexo entre la cultura soviética y la argentina, lo que convertiría sus traducciones en obras relevantes para la “bibliografía nacional” (Editorial Claridad, 1947, s. p.). Ella misma, en el prólogo, adjudica la relevancia del texto al hecho de que sería una de las pocas traducciones directas del ruso de la obra poética de Pushkin en Latinoamérica (Wolkonsky, 1947, s. p.). De este modo, enfatiza su manejo de la lengua rusa y se autolegitima como traductora.

De igual forma, el tema de la “identidad emigrada” es trabajado por la traductora en la novela de su autoría *Los emigrados* (1948), también editada por Claridad. La novela, con elementos autobiográficos, trata de una familia rusa “blanca” exiliada en París. Retrata, entre otras cosas, los distintos modos de vivir en el exilio de los jóvenes descendientes y de aquellos adultos de más edad que experimentaron el destierro y que viven recordando las esplendorosas épocas pasadas. El mundo de estos, para los adolescentes, es la manifestación de un pasado que no vivieron, que les resulta en gran medida ininteligible y al que miran con sospecha. La dura realidad del exilio, signada por la miseria, lleva a algunos jóvenes a pensar que el país de su infancia, transformado en la Unión Soviética, podría representar la posibilidad de un verdadero encuentro con la vida. Esta es la postura de Volkónskaia, que se proyecta en sus modos de leer la historia de la literatura rusa.

En segundo lugar, cabe atender a cómo han expresado los propios traductores su vínculo con la traducción, con las lenguas y las culturas en cuestión. En este sentido, por ejemplo, Irina Bogdashevski expresa en sus memorias: “no he dejado ni por un instante de pensar, de sentir e interpretar el arte del mundo como una rusa”. Asimismo, con el tono reflexivo que atraviesa su escritura, reconoce que el castellano la ha cautivado, al que describe como “una lengua seductora, atrae y aprisiona para siempre” (Bogdashevski, 2013: 27). Este modo

de concebir la cuestión lingüística se traslada a su práctica traductora, cuyo objetivo, según las palabras de Bogdaschevski, fue siempre el de acercar al público argentino “los mejores poetas rusos”. Desde luego que se trata de criterios subjetivos en torno a la “excelencia literaria”, anclados en gustos personales y recorridos de lectura, más que de una reflexión sistematizada sobre la traducción, tal como ella misma lo expresa: “en mi selección juegan un papel muy importante mis conocimientos y preferencias en este ámbito (...) Me guian, desde ya, preferencias personales, pero basadas siempre en la mayor excelencia de calidad e importancia para la literatura en general” (Bogdaschevski, 2007: 4). Con todo, lo que nos interesa es el modo en el que una traductora manifiesta su propia agencia en la selección del corpus literario traducido. Esta articulación entre afinidad o interés personal e idea de proyecto cultural puede rastrearse en casi todos los casos trabajados, lo que da cuenta de los modos de legitimación de sus prácticas ante el público lector. El espacio privilegiado para observar esas articulaciones suelen ser los prólogos y presentaciones de escritores rusos a cargo de quien traduce.⁵

Por su parte, Lila Guerrero expresa en los estudios introductorios a sus traducciones de Maiakovski⁶, en primer lugar, una profunda conciencia del hecho de haber vertido su obra al castellano o, parafraseando su fórmula, en ser la primera que lo trajo al Río de la Plata. En segundo lugar, manifiesta un “compromiso sagrado” con la difusión del poeta, a quien tuvo el privilegio de conocer personalmente. Desde la perspectiva de Guerrero, o al menos lo que leemos en su escritura, la traducción adopta una clave militante, como práctica literaria enmarcada en un proyecto político, orientado a proyectar la voz de Maiakovski en otros contextos culturales. Asimismo, todo su repertorio de traducciones publicado por editoriales argentinas está signado por esta concepción militante de la práctica traductiva que, a su vez, es coherente con su genealogía comunista (Brasca, 2024).

En el caso de Nina y Anatole Saderman, para la pareja la cultura rusa nunca

5 Para un análisis de este aspecto en Irina Bogdaschevski, Lila Guerrero y Galina Tolmachova, véase Lobos y López Arriazu (2017).

6 Las ediciones son: *Antología de Maiakovski. Su vida y su obra* (Claridad, 1943); *Obras escogidas en cuatro tomos* (Platina, 1957-1959); *Antología poética* (Losada, 1970).

dejó de ser un polo de atracción (Чмырева, 2018: 183). En un reportaje, Anatole Saderman cuenta que a partir de las traducciones de Gógol y de Pushkin, que hizo junto con su esposa Nina, comenzaron a encargarles traducciones de obras literarias rusas, aunque no siempre fueran de su interés:

Generalmente estas obras vienen del francés o del alemán o del inglés, y de pronto aparece un ruso que traduce al castellano. Hemos traducido con mi mujer rusa más o menos unos diez libros sin mucho valor literario. Esto nos ayudaba a mejorar nuestra técnica de traducción. Hemos traducido cosas que realmente no interesaban pero te pagaban por hacerlo. (Saderman, 1992: 9-10)

A partir de estas declaraciones, se puede observar que la traducción no siempre funcionó como un vehículo de afirmación identitaria o de “militancia”, como señalamos respecto de Guerrero, Abramson o Abutkov, sino como un oficio aprendido en la práctica, signado por necesidades materiales, como también se ve en el caso de Volkónskaia.

Por último, quisiéramos traer a colación unas palabras significativas de Wadim Struckhof, también inmigrante, quien fuera director de Asuntos Culturales en Salta.

Struckhof publicó ensayos sobre temas diversos, incluida la literatura, y participó de algunas actividades en conmemoración del centenario de la muerte de Pushkin. En una conferencia pronunciada el 9 de junio de 1937 en el acto homenaje al poeta ruso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires —luego publicada⁷—, Struckhof apela al legado de Pushkin como punto de encuentro identitario para los rusos en el exilio. En el cierre de su intervención, afirma:

Vemos cómo estos actos conmemorativos reúnen a todos los rusos de cualquier orientación política y cómo, también a propósito de estos homenajes, los rusos que se encuentran fuera de su país tienen ocasión de tratar con sus amigos extranjeros las inquietudes de su espíritu. Todo esto lo debemos a nuestro gran poeta Pushkin. Voy a terminar expresando que

⁷ Se trata de la revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, *Cursos y Conferencias*, que, además de la conferencia de Struckhof, publicó otras del mismo acto homenaje. También ese año, en el número de julio de 1937 de la revista *Sur*, aparece una nota de Struckhof dedicada al centenario de Pushkin.

nosotros, los rusos que vivimos en la Argentina, sentimos la más viva satisfacción por esta oportunidad de compartir los problemas de nuestro íntimo ser espiritual con nuestros amigos de este noble país que nos ofrece su generosa hospitalidad (Struckhof, 1937: 630–631).

Estas palabras condensan de forma elocuente el modo en que la literatura —y en este caso en particular, la figura rectora de Pushkin— opera como un espacio de cohesión comunitaria y como vehículo de expresión identitaria. Para traductores, intelectuales, miembros de la comunidad rusa radicados en Argentina, la participación en actividades culturales, la inserción en redes de sociabilidad, el ejercicio literario en su sentido más amplio han funcionado como un modo de reinscribir su identidad.

IV. Consideraciones finales

En el relevamiento esbozado en este capítulo, hemos recorrido algunas trayectorias de traductoras/es de la literatura rusa en Argentina durante el siglo XX. A partir de ese recorrido, en primer lugar, podemos concluir que los distintos movimientos migratorios constituyeron las condiciones de posibilidad para la aparición de traducciones directas del ruso en Argentina, no solo por la efectiva presencia de los exiliados en el país, sino también por los diversos modos en que marcaron sus proyectos políticos y literarios, en que imprimieron significado en su labor traductora y moldearon su concepción sobre la traducción. En segundo lugar, hemos intentado caracterizar la configuración de la identidad social de estos traductores, centrada en los rasgos del exilio y de cierto activismo o militancia (protolstoiana, prosoviética o prozarista). Esta configuración derivó en la puesta en circulación en Argentina de autores cumbre de la narrativa y el teatro del siglo XIX, de la poesía rusa del Siglo de Plata y de literatura de la era soviética, en circuitos editoriales, entre los que se destaca la editorial Claridad, una de las mayores importadoras de literatura rusa en el campo local, que nucleó a varios de los traductores aquí abordados. Asimismo, esos rasgos constitutivos de la identidad social incidieron en los criterios de selección de obras y autores, y en los modos de traducir y de presentar a los autores traducidos, pero también sirvieron, tanto a la editorial como a los traductores, para posicionar las traducciones en un lugar privilegiado de acceso a información desconocida por los lectores sudamericanos.

En suma, este trabajo, con base en la sociología de la traducción (Heilbron y Sapiro, 2002) y en las investigaciones de trayectorias de traductores exiliados (Falcón, 2018), podría extenderse hacia el estudio de las trayectorias de traductores de literatura rusa en el siglo XXI. O bien, si se mantiene el recorte temporal, podría ampliarse hacia los traductores del ruso exiliados en nuestro país, sin exclusividad de la literatura, con el fin último de conformar una biografía colectiva (Wilfert, 2002). Creemos que este panorama ofrece una modesta contribución para seguir reflexionando en torno a la articulación entre los agentes de traducción, los movimientos migratorios y las mediaciones identitarias.

Bibliografía

- ABRAMSON, B. (diciembre 1925). [Nota introductoria]. En Koltsov, M. “De lo más profundo de mi alma”. *Los Pensadores*, N°116, año IV, s. p.
- ACTUALIDAD (2 de mayo 1932). “B. Abramson”. *Actualidad*, N°2, año I, p. 43.
- BOGDASCHEVSKI, I. (2007). “Entrevista. ‘La poesía es un gran río que arrastra nuestros sentimientos y pasiones’”. *El espiniyo. Revista de poesía*, N°5–6, 2007, pp. 2–6.
- BOGDASCHEVSKI, I. (2013). *Apuntes en los márgenes de la vida*. CABA: Añosluz Editora.
- BOSQUET, D. (ed.) (2019). *Alejo Abutcov. Artículos y cuentos*, tomo 1. Mendoza: Biblioteca Digital UNCUYO.
- BRASCA, É. (2024). “Lila Guerrero y sus traducciones de la literatura ruso-soviética publicadas en editoriales argentinas (1940–1970)”. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 17(2), pp. 369–388. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v17n2a07>
- CAMARERO, H. (2023). “El comunismo argentino y sus primeras relaciones con la revolución rusa y la komintern: militancias locales, emigrados rusos y emisarios”. *Historia Mexicana*, 72(3), pp. 1457–1507. <https://doi.org/10.24201/hm.v72i3.4586>
- CANDIANO, L. y PERALTA, L. (2007). *Boedo: Orígenes de una literatura militante: historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- EDITORIAL CLARIDAD (1947). [Nota biográfica sobre Olga de Wolkonsky]. En O. Wolkonsky, *Alejandro Pushkin. Su vida y sus obras*. Buenos Aires: Claridad. Trad. de Olga de Wolkonsky.

- ESTRÍN, L. y FERNÁNDEZ PAUPY, J. (2012). “Conversación con Irina Bogdashevski”. *Palabras Amarillas*. Disponible en: <http://palabrasamarillas.blogspot.com.ar/>
- FALCÓN, A. (2018). *Traductores del exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- FAUZETDINOVA, A. (2017). *Translation as cultural contraband: Translating and writing Russian literature in Argentina*. Tesis de doctorado. Boston University OpenBU Theses & Dissertations.
- GARCÍA BRUNELLI, F. (2021). “Benjamín Abramson en la revista Claridad: las primeras traducciones directas del ruso en Argentina”. RUS, 12(20), pp. 328-352. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190663>
- GOMIDE, B. (2018). *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: A Literatura Russa e o Estado Novo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GOMIDE, B. (2024). “Brazil: Translating Russian Literature in Brazil: Politics, Emigration, University and Journalism (1930-74)”. *Translating Russian Literature in the Global Context*, pp. 573-592.
- GUERRERO, L. (1970). Preliminar a Maiakovski *Antología poética*. Buenos Aires: Losada. Trad. Lila Guerrero.
- HEILBRON, J. y G. SAPIRO (2002). “La traduction littéraire, un objet sociologique”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N°144, pp. 80-98.
- JEIFETS L. y V. JEIFETS (2019). *América Latina en la Internacional Comunista (1919-1943). Diccionario biográfico*. Buenos Aires: CLACSO.
- KERSFFELD, D. (2012). *Rusos y rojos. Judíos comunistas en los tiempos de la Comintern*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- LOBOS, O. (2017). “La labor pionera de tres traductor as rusas en Argentina”. III Congreso Internacional “La identidad nacional a través del diálogo entre culturas: Rusia e Iberoamérica”. Universidad Federal del Sur y Universidad de Cádiz, Rostov del Don. Disponible en: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44643153>
- LOBOS, O. y LÓPEZ ARRIAZU, E. (2017). “Las traducciones argentinas de los clásicos rusos”. *Lenguas vivas* (13), pp.116-122.

- LÓPEZ, H. A. (2018). *Las editoriales rojas: de La Internacional a Cártago: una aproximación a la historia de la política editorial del Partido Comunista de la Argentina, 1918-1983.* CABA: Luxemburgo.
- NEGLIA, M. (2023). *Mi experiencia con Galina: Tolmacheva por Neglia.* Mendoza: Universidad del Aconcagua.
- ORLOVA, Iryna (2019) “Las/os intérpretes soviéticas/os en la Guerra Civil Española: una imagen colectiva”. En Alía Miranda, F., Higueras Castañeda, E. y Selva Iniesta, A. (coords.) *Hasta pronto, amigos de España: Las Brigadas Internacionales en el 80 aniversario de su despedida de la Guerra Civil.* Albacete: CEDOBI.
- PETRA, A. (2017). *Intelectuales y cultura comunista: itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra.* CABA: Fondo de Cultura Económica.
- SAPIRO, G. (2016). *La sociología de la literatura.* CABA: Fondo de Cultura Económica. Trad. de Laura Fólica.
- SADERMAN, A. (1992). “El ojo clínico de Anatole Saderman. Reportaje de Diego H. de Mendoza y Mario Melita”. *La caja. Revista del ensayo negro N°2*, noviembre-diciembre de 1992.
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- STRUCKHOF, W. (1937). “Fisonomía espiritual de Pushkin”. *Cursos y Conferencias N°6*, septiembre 1937.
- TARCUS, H. (2023). “Las ediciones argentinas de cultura marxista: tres ciclos históricos (1893-1976)”. En Tarcus, H. (dir.), Saferstein, E. y Domínguez Rubio, L. (coords.) *Edición y Revolución en Argentina.* Temperley: Tren en Movimiento, pp. 41-121.
- VENTURINI, S. (2019). “La nueva edición argentina: la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019)”. *Cuadernos LIRICO*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8691>
- VIGODSKY, D. (septiembre 1931). “Wladimir Maiakovsky en España y en Hispano-América”. *Nosotros*, N°268, año XXV, pp. 70-79.
- WILFERT, B. (2002). “Cosmopolis et l'homme invisible”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, N°144, pp. 33-46.

WOLKONSKY, O. (1947) *Alejandro Pushkin. Su vida y sus obras*. Buenos Aires: Claridad.
Trad. de Olga de Wolkonsky.

ZUBIRÍA, M. (2023). *La lira rusa y la Revolución. Antología poética*. Trad. Galina Tolmacheva. Córdoba: Athanasius.

ВОЛКОНСКАЯ, О. А. (1960–1969) «Автобиография». Государственный архив Пермского края. Фонд № Р-1628. Оп. 1 Д. 1. [VOLKÓNSKAIA, O. A. (1960–1969). “Автобиография”. Archivo Estatal de la Región de Perm. Fondo № P-1628. Inventario 1. Expediente 1.]

НЕЧАЕВ, С. Ю. (2010). *Русские в Латинской Америке*. М.: Вече. [NECHÁIEV, S. Iu. (2010). *Rusos en Latinoamérica*. M.: Veche.]

ЧМЫРЕВА, И. Ю. (2018). Художник в обстоятельствах. Творчество художника и фотографа Анатолия Садермана в контексте эпохи. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 2. Часть 2. 175–199. [CHMIREVA, I. Iu. (2018). “El artista en las circunstancias. La obra del artista y fotógrafo Anatoli Saderman en el contexto de su época”. En *Arte decorativo y entorno objeto-espacial. Boletín de MGJPA*, N°2, Parte 2, pp.175–199.]

J. L. Borges y los “fantásticos croatas”

Eugenio López Arriazu

La primera recepción de los “fantásticos croatas”, acusados de borgismo, constituye uno de los avatares de la lucha literaria por su “autonomía”. Es quizás un lugar común repetir que las críticas kantianas de la razón pura, de la razón práctica y del juicio, con su separación de las esferas del conocimiento, de la moral y del gusto, ilustran mejor que nada dicha separación en la modernidad del mundo occidental. Sin embargo, según las épocas y los diferentes contextos sociales de esa misma modernidad hasta nuestros días, tanto la censura y la persecución, como las vanguardias del siglo XX, la defensa de muchos escritores de una literatura comprometida o los variados usos retóricos de la literatura, cuestionan reiteradamente tal separación. El concepto de autonomía literaria, notemos en primer lugar, no es absoluto; depende de su relación dialéctica con la realidad extraliteraria.

Más allá de Kant, decir que la literatura es autónoma o que debe serlo implica en general reclamar su independencia de los procesos vitales. En su forma más radical, conduce al esteticismo. Ahora bien, la antinomia vida-literatura nos recuerda las de hombre-animal y cultura-naturaleza. Son oposiciones falsas, quizás inevitables. ¿En qué puede diferenciarse el hombre del animal, si el hombre mismo es un animal? Más apropiado sería preguntarse en qué se diferencia el animal humano de los otros animales. Si la formulación antinómica resalta lo humano, nos hace olvidar que lo humano es también una forma de la animallidad. Lo mismo sucede con la oposición cultura-naturaleza. Si la cultura es el ambiente semiótico del hombre, ¿no son acaso los ambientes semióticos de otros animales gregarios su cultura? ¿No es el lenguaje humano tan natural como el lenguaje de los lobos o como la endosemiosis de las enzimas y bases genéticas?

O, para brindar un caso particular, ¿qué sentido tiene decir que los nidos de los horneros y los panales de las abejas son naturales y nuestras casas no? En última instancia, ¿qué sentido tiene decir que el hombre destruye la naturaleza? Más acertado es observar que la naturaleza, a veces, también (sin que esto sea un destino), se autodestruye. En el mejor de los casos, el hombre, animal sin más, no se acepta a sí mismo; en el peor, se odia.

En su rechazo de sí mismo, al convertir la inclusión en oposición, el hombre se erige una imagen que lo separa del mundo y le impide reconocerse. Como si no nos bastara tergiversar nuestra relación con el mundo, la oposición vida-literatura produce la misma ceguera al interior de la manada humana (que llamamos sociedad). ¿Acaso la literatura es la producción de los muertos? Es un acto vital como cualquier otro, que mantiene, como todos, relaciones vitales con los demás. Incluso en su forma más radical, una obra esteticista es, si ha sido leída, también un enunciado vital en diálogo con los otros enunciados que circulan (vivos, por más que hayan sido escritos) en la mente de las personas. Defender la autonomía literaria es, entonces, defender una manera particular de ser. Así como lo humano es la animalidad propia del hombre y la cultura la semiosis propia de los humanos, afirmar la autonomía literaria es el acto vital por el que la literatura se autodefine de manera inmanente.

¿Cuál es esa manera de ser, entonces, que diferencia la literatura de los otros actos humanos? Dicho brevemente, su oficio. Lo que los formalistas rusos llamaron *literariedad*; lo que, para Jonathan Swift desde un punto de vista retórico, hace de un buen versificador un buen zapatero, ambos hábiles en vestir los pies (Swift, 1963: 112). Es decir, es el trabajo con la forma que se impone al material verbal. Este trabajo, históricamente determinado, media entre el texto literario resultante y los demás actos vitales discursivos y no discursivos que circulan en una sociedad. La literatura no puede tomar los materiales de la vida extraliteraria sin darles forma. Si así fuera, dejaría de ser literatura. De allí la posibilidad de vaciarlos de contenido para trabajar solo con la forma: experimento efímero que dura lo que dura el trabajo y que se deshace ni bien el texto encuentra un lector, ya que es imposible leer (interpretar, dar sentido) sin relacionar vitalmente un texto con su contexto extraliterario. La autonomía literaria, entonces, es la libertad de *métier*. La necesidad o no de defenderlo, y las posiciones particulares de

la defensa, dependerán de las circunstancias históricas que las motivan y contra las que se ejercen.

Intentaremos a continuación leer desde este punto de vista la polémica de la década del '70 en la Croacia yugoslava alrededor de los así denominados “fantásticos croatas” (*hrvatski fantastičari*). En cuanto al tema identitario, la serie de conceptos que se propone analizar el artículo constituye, en última instancia, la base ideológica o terreno común desde el cual se puede construir cierta identidad. La virulencia del debate tiene sin duda su explicación en que los nuevos procedimientos autónomos de la literatura emergente ponían en cuestión la identidad del sujeto social yugoslavo, pensado en línea con los postulados del realismo.

El artículo “Un astrolabio para los croatas borgianos” (1972) del crítico Branimir Donat desata una discusión que se extenderá durante toda la década. Donat se refiere a un grupo de jóvenes escritores, más que nada cuentistas, constituido por Nenad

Šepić, Drago Kekanović, Pavao Pavličić, Irfan Horozović, Dubravko Jelačić Bužimski y Goran Tribuson, a cada uno de los cuales dedica una crítica particular. La mayoría acababa de publicar cuentos fantásticos entre el año anterior y ese mismo año de 1972. A lo largo de la polémica, con diferentes salvedades, otros críticos agregarán a Stjepan Čuić, Veljko Barbieri, Dubravka Ugrešić, Bože V. Žigo, Albert Goldstein, Saša Meršinjak, Nikola Đuretić y Dunja Grbić. Casi todos están comenzando su carrera, algunos con su ópera prima. Sus cuentos de tenor fantástico se riñen tanto con la exigencia sartreana del escritor comprometido, como con los cánones del realismo socialista. La crítica de Donat pone esta cuestión en el centro y allí quedará por el resto de la década. Veámosla primero, para pasar luego a la contracrítica.

Si bien Donat señala la influencia de otros escritores como Franz Kafka, Peer Lagerkvist, Bruno Schultz e Ítalo Calvino, Borges es el modelo elegido. Comienza, entonces, por caracterizar la literatura de Borges como antihegeliana. Para el crítico, hasta ese momento “el habla era impensable si no era una imagen de la naturaleza, su reflejo” (Donat, 1991: 206). Donat opone del siguiente modo esta concepción realista clásica, que hoy nos parece ingenua, a la nueva tendencia:

La comprensión tradicional de la literatura, por tanto, se basa en la búsqueda y descubrimiento de la identidad, la continuidad, la determinación espacial y temporal. La nueva literatura, por ejemplo la que puede ser dignamente representada por Jorge Luis Borges, siguió otros caminos, porque se constató que el sujeto humanista tradicional como elección de experiencia auténtica, como espacio de experiencia selectiva de reconocimiento, luego del descrédito parcial de las enseñanzas de Hegel, se convirtió en un estándar completamente poco fiable, porque sus afirmaciones de que todo lo real es razonable y, en consecuencia, de que todo lo razonable es real, llevaron a la literatura al peligroso borde del voluntarismo político (Donat, 1991: 206).¹

Donat es consciente de la concepción superficial de la literatura que se esconde detrás del realismo socialista y de sus demandas de compromiso. Se la considera “solo un epifenómeno de la vida social” y “medida con tales estándares la obra literaria —trátese de novela, cuento, drama o poesía— solo valdría en tanto logra integrar la mayor cantidad de lugares comunes de la vida social de la época que trata o en la que sucede” (Donat, 1991: 207).

Al mismo tiempo, Donat comparte los supuestos de este realismo hegeliano. Para él, “la literatura es en primer lugar una forma de comunicación, de intercambio, es lengua” (Donat, 1991: 207) y en ello residiría su función social. Esto presenta, a su vez, un problema, porque la arbitrariedad de la lengua da lugar a la arbitrariedad de la literatura fantástica. Según Donat, esta es una “literatura *como tal*”, “en la que la narración no se refiere a lo real, sino a lo ficticio como real”, donde “la relación entre literatura y vida parece alterarse en favor de la combinatoria semántica” (Donat, 1991: 208). Esta oposición simple, falsa según nuestra concepción, entre ficticio y real, entre literatura y vida, enemista a Donat primero con el formalismo ruso, luego con Foucault. La frase “literatura *como tal*” está calcada de “la palabra como tal” del manifiesto futurista de Alekséi Kruchónij y Velimir Jlébnikov, donde los poetas definen el *záum* o lengua transracial, punto de partida de la teoría formalista. El Foucault de *Las palabras y las cosas* también es rechazado por su concepción “lingüística” de lo social. Borges, citado por Foucault en el libro mencionado, es interpretado más como ejemplo de la concepción foucoultiana que en sí mismo.

1 Mi traducción de todas las citas cuya fuente se brinda en idioma extranjero.

La crítica vira ahora de las consecuencias del hegelianismo a la defensa del “mundo como tal”. El argentino queda en la vereda de enfrente: “Borges renunció a esa realidad porque también renunció a la Razón social” (Donat, 1991: 208).

Lamentablemente para Donat, “como extraídos de la obra de Borges, dichos supuestos [aleatoriedad vs. continuidad y el *suceso* como causalidad aleatoria existencial vs. la causalidad histórica y social] fascinaron fuertemente a algunos de los más jóvenes prosistas croatas” (Donat, 1991: 209). Siguen una serie de críticas muy duras: los tacha de escapismo, de reducir la “aleatoriedad del gran maestro a un juego” (Donat, 1991: 210), de renunciar a toda responsabilidad, de manierismo, de amoralismo y de degeneración, pues “el malestar intelectual de Borges desapareció en las oleadas de convenciones poéticas y técnicas narrativas que le fueron arrebatadas, y degeneró en un lugar de literatura sofisticada” (Donat, 1991: 211). En última instancia, estos jóvenes están perdidos. Donat les ofrece el astrolabio del realismo, porque viajan por una realidad onírica: “En vez de los mapas geográficos con que se ayudan para navegar a través de las galaxias de esos mundos interiores, tendrían que servirse de hipotéticos astrolabios” (Donat, 1991: 224).

Ahora bien, hemos visto con Donat parte del contexto en que irrumpió la literatura fantástica en Croacia en la década de 1970. Pero además de las restricciones presentes del realismo socialista hay que notar la ausencia de una literatura fantástica inmediatamente anterior. Será el mismo Donat quien comience el estudio de la historia de la literatura fantástica en Croacia con la publicación, en 1975, de la *Antología de la prosa y pintura fantásticas*, coeditada con Igor Zidić, donde se reúnen relatos de cuarenta autores, desde clásicos como Antun Gustav Matoš y Miroslav Krleža a muchos de los jóvenes “fantásticos” arriba mencionados. Precede a la antología una extensa introducción a cargo de Donat, titulada “Cien años de fantástico en la prosa croata”, y la cierra un posfacio de Zidić: “Paradojas de la utopía negativa”.

La antología se propone abordar una literatura marginal o minoritaria dentro del canon, cuyo estudio “siempre estuvo subordinado al descubrimiento y a la investigación de aquellas estructuras que hablaban de significados sociales, históricos y políticos” (Donat y Zidić, 1975: 20). Es un “descubrimiento” en consonancia con la época, posterior a la *Introducción a la literatura fantástica* de Tz.

Todórov, a quien cita. Para ello, Donat, que mantiene su marco teórico de “Un astrolabio” (artículo que incluye casi por completo en la introducción de la antología), recurre principalmente a la teoría jungiana de los arquetipos, así como, entre otras, a la noción de mito como habla política de Roland Barthes en *Mitologías* y a la fase del “espejo” de Jacques Lacan para anclar lo imaginario en la mímesis. Su objetivo es dar una explicación racional de los elementos fantásticos, que funcionarían como los mitos y abordarían aspectos existenciales difíciles de explorar con los métodos objetivos de la ciencia. Como vemos plasmado en la siguiente cita, queda la sensación de que, al querer abordar dichas problemáticas, los escritores se engañan y caen en supersticiones que sería mejor evitar por los medios de una literatura realista:

Lo maravilloso, lo mítico, lo sobrenatural, lo espantoso, lo aterrador —en resumen, lo que entra en el espacio y ámbito de lo fantástico— también ha encontrado su eco en la literatura croata. En un lapso de menos de un siglo, [...] muchos escritores croatas han sido seducidos o inspirados por la peligrosa belleza que crecía más allá de lo posible. Guiados por los hitos del viaje interior, escuchando las voces de sirena que les llegaban desde alguna otra realidad, han desenterrado de sueños, ensueños y presentimientos poéticos, como arqueólogos visionarios, fragmentos de otras realidades, y ahora, con la ayuda de las palabras, salen a la luz del día y viven iluminados por el sol de la razón, que, aunque no puede comprenderlo todo, intenta encontrar una explicación para todo (Donat y Zidić, 1975: 53-54).

La crítica posterior tendrá en cuenta otras funciones sociales. Para ello, partirá del hecho de la “novedad” del fantástico. A pesar de la continuidad que muestra la antología de Donat-Zidić, los críticos coinciden en que la literatura fantástica casi se interrumpe antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial (Visković, 1983: 9; Pantić, 1987: 99). Cuando reaparece, a diferencia de la generación anterior reunida alrededor de la revista *Krugovi (Círculos)*,² los “fantásticos” no tienen una revista que los reúna, ni expresan un proyecto grupal en forma orgánica. Sin embargo, como diría Pavličić, “había algo en el aire” (en Visković,

² Revista mensual cultural y literaria que vio la luz entre 1952 y 1958. Entre los escritores que publicaron en sus páginas, conocidos como “krugovaši”, se cuentan Antun Šoljan, Radovan Ivšić, Josip Pupačić, Slobodan Novak, Vlado Gotovac, Ivan Slamnig, Fedor Vidas, Vesna Parun, Milivoj Slaviček, Miroslav Slavko Mader, Nikola Milićević, Irena Vrkljan, Dubravko Ivančan, Vesna Krmpotić.

1983: 10). En cuanto al “proyecto”, tampoco sigue los lineamientos de Krugović. Según Velimir Visković, quien dedica un libro a los “fantásticos”,

El proyecto de los *krugovaši*, que podemos considerar el último proyecto generacional significativo en la prosa croata antes de la aparición de la “prosa joven” [...], se opone a los postulados del realismo socialista, no a la prosa del realismo socialista, ya que en Croacia hubo muy poca de esa prosa (sobre todo pocas novelas, la forma más representativa del realismo socialista) (Visković, 1983: 11).

Con tal oposición, lejos del escapismo del que se acusa a los “fantásticos”, “la generación de los *krugovaši* no renuncia a su deseo de comentar la realidad, de ser de algún modo la ‘conciencia de la sociedad’, una conciencia inconformista” (Visković, 1983: 11). Los *krugovaši* creían que la literatura no se podía igualar a la realidad, sino que producía una ilusión de realidad con la que se podía influir en ella. Los “fantásticos” se quedaron con la primera parte del sintagma: “La literatura deja de ser una invitación a cambiar la realidad, se convierte en una invitación a la fantasía” (Visković, 1983: 12).

La otra tendencia literaria que disputa las exigencias del realismo socialista, pero desde el realismo, es la “prosa de vaqueros” o “jeans prosa”, inmediatamente anterior y concomitante. Sigue el modelo de *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger para oponerse al fuerte intelectualismo de la novela contemporánea. Se caracteriza por un protagonista joven atípico, pasivo, sin objetivos, un marginal urbano en contraposición al mundo adulto. Los vaqueros se convierten de prenda de vestir en cosmovisión. Al discurso filosófico, le sucede el habla de la juventud urbana. Algunos autores representativos durante la década del ‘70 son Alojz Majetić, Zvonimir Majdak, Ivan Slamnig y Branislav Glumac.

La crítica deberá interpretar, entonces, una literatura que surge en oposición al realismo socialista, pero con características y funciones nuevas que la diferencian de las dos tendencias mencionadas. Su sello es el género fantástico, que, sin embargo, no incluye los temas tradicionales del satanismo y el gótico. Su reaparición será leída por la mayoría de los críticos en la clave del formalismo ruso.

En 1983, Visković introduce así el marco teórico de su libro:

Pero intentemos racionalizar ese “había algo en el aire”. La “prosa joven” es una buena confirmación de la tesis formalista sobre los modos de la evolución literaria, según la cual una nueva aparición se manifiesta cuando un viejo género hace tiempo canonizado se ha automatizado y se desmorona. La nueva aparición emerge habitualmente de algún género que durante el período de dominación del género antiguo era considerado subliterario (Visković, 1983: 10).

Sigue la reposición contextual ya citada y luego la tesis de la reacción de los autores ante el modelo, vigente durante décadas, de una literatura concebida como reflejo (Visković, 1983: 181). Por otro lado, para explicar la pobre valoración de los “fantásticos” por parte de la crítica oficial y de los lectores en general, con el consecuente abandono de la poética fantástica sobre la década del ’80, Visković apela a un segundo marco teórico: la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss. A partir del concepto de “horizonte de expectativas”³, Visković caracteriza el horizonte de los lectores de los años ’70 como formado por la teoría del reflejo. La distancia que introducen nuestros autores es tan grande que se ven en última instancia obligados a modificar su rumbo y abandonar el fantástico.

Cuatro años después, Mihajlo Pantić también aborda el análisis del “paradigma de los ’70” desde la batería conceptual del formalismo que puede leerse en “Sobre la evolución literaria” de Iuri Tiniánov (literariedad, construcción, orientación, relaciones con las series literarias y extraliterarias). Con ella, se opone a las críticas miméticas de la razón hegeliana:

En las primeras obras de estos autores se podía descubrir realmente un enfoque relativamente nuevo hacia el principio de la literariedad, la construcción del texto literario (el proceso), las referencias culturales y mediáticas, una nueva orientación hacia la realidad, una relación específica con la tradición local y especialmente con la tradición mundial... en una palabra, una sensibilidad creativa compleja y distintiva, que se situaba fuera de las reducciones miméticas, causales y racionalistas del acto literario polifuncional (Pantić, 1987: 99).

Pantić también acude, como Visković, al “horizonte de expectativas” de Jauss para ayudarse en su reflexión:

³ Las expectativas modelan la recepción de la obra, que puede mantener una distancia variable con respecto a las mismas: cuanta más distancia más negativa la recepción.

¿Es posible que la incursión en la esfera del "horizonte de expectativas" de los lectores más amplios sea ahora, de hecho, el polo opuesto a la incomunicabilidad de los primeros libros de los seguidores de la "escritura" fantástica (Pavličić, Čuić, Kekanović, Goldstein, Horozović, Tribuson...), cuyo círculo se asoció en su momento con la rama borgiana de la narración moderna? (Pantić, 1987: 109).

Pantić responde negativamente a su pregunta, llamando "disfraz" a la ilegibilidad primera, pues no hay, claro está, recepción posible sin lectura, para volver a interpretar el nuevo curso en la línea formalista.

La incompatibilidad entre las concepciones reflejistas y formalistas, llevadas a un extremo valorativo, exceden la discusión crítica. Parece ser más la marca de proyectos sociales que se quieren inconciliables. Así lo muestra el siguiente comentario de Visković a una crítica cuya fuente no menciona, que aquí brindamos para transmitir el clima de la época:

"Para la más joven generación de prosistas, la literatura como metáfora del Planeta sirve como un medio para expresar el deseo de retorno al útero, a un estado de absoluto reposo. [...] La cuestión de separarse de la Literatura-Útero es al mismo tiempo una cuestión crucial: la del nacimiento. Es decir, ¿ha nacido realmente la generación más joven de prosistas croatas? Esta pregunta puede entenderse tanto en el sentido literal del nacimiento físico como en el sentido figurado".

Admito que soy incapaz de aceptar tales comparaciones. Solo puedo leer esto como fantasía. Solo puedo tomarlo como un signo del deseo del crítico de incorporar motivos fantásticos incluso en el texto crítico (Visković, 1983: 190).

Ahora bien, si en esta década la literatura fantástica se opone a la Razón hegeliana, ya no lo hace como el gótico lo hacía a la Razón iluminista. Es sintomática la queja de la crítica socialista de que se abandona "la vida" en pos de un juego: el foco se centra ahora en el oficio, en lo que permite defender la autonomía frente a las exigencias "vitales" del *engagement* y el realismo socialista. La conciencia del realismo como construcción y "creación de ilusión", como vimos, produce un llamado a la imaginación, al tiempo que se pierde la confianza en la literatura como herramienta para resolver importantes problemas sociales, algo muy infrecuente en la tradición literaria croata en general (Visković, en Župan, 1980: XLIII). Como señala Visković, "conciben la literatura como un medio de

libertad, una realidad secundaria y paralela. Por lo tanto, la inspiración para sus cuentos no la buscan tanto en la experiencia privada de cada individuo, sino en la tradición literaria, especialmente en la fantástica" (en Župan, 1980: XLVI).

La imaginación, y con ella la literatura fantástica, pasa así a ser casi sinónimo de autonomía, incluso para la crítica. Para Ivan Rogié Nehajev, en su artículo "La credibilidad de lo fantástico",

La fantasía permanece como un intento ejemplar de emancipar la literatura en la producción literaria. En este sentido, está al mismo nivel que los intentos más altos que la producción literaria, y en general, la producción simbólica, ha realizado en la modernidad, penetrando en todas las esferas reprimidas de la existencia (en Župan, 1980: XVIII).

Por otro lado, la emancipación que propone la literatura fantástica está lejos del esteticismo. Los temas del fantástico indagan lo social, pero con una conciencia de la mediación que pone nuevamente en valor las necesidades, virtudes y limitaciones del *métier*. En palabras de Kirk Hinrich Strunk,

hace que el lector tome conciencia de la lectura como tal. Por eso no creo que la literatura fantástica tenga que ver con el arte por el arte (*l'art pour l'art*). El arte por el arte se enfoca en el perfeccionamiento de la técnica literaria, teniendo así sus raíces en la estética de la producción. Sin embargo, la narrativa fantástica quiere involucrar al lector y permitirle la experiencia de la lectura como una actividad que no puede ser superada precisamente porque, en contraste con el comportamiento consumista que exigen los medios de comunicación masivos, tiene su propio estatus de práctica inteligente y productiva. En esto veo el valor de la literatura "fantástica" (en Župan, 1980: LXXVIII).

A la luz de las características de esta literatura, no sorprende que la crítica favorable haya apelado a las teorías formalistas. Sería erróneo pensar que las características autónomas del fantástico croata son el resultado aparente de la teoría que lo analiza, que defiende, a su vez, la autonomía de la "ciencia" literaria. Ya se pueden observar dichas características, valoradas negativamente, en la crítica adversa de Donat. Por el contrario, se puede ver la misma lucha en el terreno social, tanto en el plano literario como en el teórico. La literatura opone el fantástico al realismo socialista; la crítica opone el formalismo ruso y la teoría de la recepción a Hegel y a la teoría del reflejo. Una misma lucha con diferentes

armas según las esferas. La autonomía no es un valor en sí, sino la impugnación de la hegemonía. Ambas, parte de la misma vida.

La breve aparición del fantástico en la literatura croata de la década del '70 tiene consecuencias de peso relacionadas con su búsqueda de autonomía. Por un lado, al buscar afirmarse en una tradición amplia “los jóvenes fantásticos colapsan las barreras literarias con Europa” (Župan, 1980: XXXIII); por el otro, al prestar atención al oficio, dan a la literatura croata un alto estándar cualitativo, refinan la percepción del lenguaje y contribuyen al desarrollo de la cuentística (Župan, 1980: XXXIX).

Tal vez algo parecido podría decirse de Borges y la literatura fantástica en Argentina. Como la croata, deja de lado el gótico, acentúa el oficio, apuesta por elevar la calidad, pone al lector en el centro de su poética y, en su trabajo con la tradición, busca conexiones internacionales. Y todo esto, al calor de una discusión que, salvando las distancias, transcurre permanentemente en torno de la mimesis y el compromiso, tanto desde los comienzos de Boedo-Florida, como luego en la recepción de *Contorno* o de la intelectualidad peronista encabezada por Arturo Jauretche.

Para finalizar, es llamativo que, con la excepción de Pavličić, la nueva generación no haya dejado una literatura ensayística que teorizara su práctica (Župan, 1980: XXXVI; Visković, 1983: 59; Pantić, 1987: 100). Podría culpárselos de no formar los lectores que necesitaban. Sin embargo, el abandono de la literatura fantástica que señala la crítica temprana no se hizo para volver al realismo socialista, sino a favor de géneros más populares como la novela de detectives, especialmente en el caso de Pavličić. Los “fantásticos croatas” prepararon el terreno para el abandono del realismo socialista, pero no lo hicieron, como podría pensarse, separando la literatura de la vida. Por el contrario, podemos verlo a la distancia, pusieron la autonomía, parte de la vida, al servicio de la vida misma. Al ceder y luego disolverse el sistema de pensamiento hegemónico, ¿qué sentido tendría reclamarles autonomía?

Bibliografía

DONAT, B. e I. Zidić (1975) *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber. [Antología de pintura y prosa fantástica croata].

- DONAT, B. (1991) "Astrolab za hrvatske Borgesovce". En *Izabrana djela*. Zagreb: Nakladni Zavod Matice Hrvatske. [“Un astrolabio para los croatas borgianos”. En *Obras escogidas*].
- PANTIĆ, M. (1987) *Aleksandrijski sindrom, eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Beograd: Prosveta. [*El síndrome alejandrino, ensayos y crítica de la prosa serbia y croata contemporánea*].
- SWIFT, J. (1963) "A Letter of Advice to a Young Poet". En *The Harvard Classics. Volume 27*. New York: P. F. Collier & Son Corporation.
- VISKOVIĆ, V. (1983) *Mlada Proza, Eseji i kritike*. Zagreb: Znanje. [*Prosa joven, Ensayos y crítica*].
- ŽUPAN, I. (ed). (1980) *Guja u njedrima. Panorama novije fantastične hrvatske proze*. Rječka: Izdavački centar. [*La serpiente en el seno*].

II. LAS TRADUCCIONES

“Natal, pero ajeno”: la identidad ruso-judía en “Patria” de Lev Lunts

Julián Lescano

En carta a Gorki del 16 de agosto de 1922, dice Lev Lunts (1901-1924):

La primera duda (y la más cruel): ¿hice bien en lanzarme a la literatura? No es que no crea en mis capacidades: creo en mí, quizás con demasiada audacia. Pero soy judío. Convencido, fiel, y me alegra serlo. Y soy un escritor ruso. Pero es que soy un judío ruso, y Rusia es mi patria, y amo a Rusia más que a cualquier otro país. ¿Cómo reconciliar todo esto? Yo lo he reconciliado en mí, para mí es claro y limpio, pero los demás piensan distinto. Los demás dicen: “No puede un judío ser escritor ruso” (Лунц, 2003: 383, subrayado en el original).¹

En una vena similar, escribe por ese tiempo a sus padres: “Yo al extranjero no me voy. Sin Rusia no puedo vivir, soy judío, pero mi patria es Rusia, mi lengua natal es el ruso (perdonen el sentimentalismo)” (Лунц, 1994: 220). Pocos son los casos de escritores ruso-judíos en que este conflicto aparezca con tal nivel de explicitud y claridad. De hecho, como han señalado otros investigadores (Finer, 2018; Шубинский, 2003), esta actitud de evidente interés, inquisitiva e entusiasta por su herencia hebrea no era común en escritores judíos antes o después de la Revolución, y no se observa siquiera en los otros Hermanos de Serapión de ascendencia judía, contemporáneos, compañeros y amigos de Lunts, que residían junto con él en la Casa de las Artes en Petrogrado. Ninguno de ellos examinó la cuestión de su doble pertenencia identitaria como lo hizo el autor de “Patria” en su literatura así como en su vida personal y en su actividad profesional, como atestiguan sus cartas a sus padres, su interés y estudio de la lengua

1 Es nuestra la traducción de todas las citas.

y la cultura hebrea² y su colaboración con el Teatro Habima en Moscú (que en 1931 se mudaría a Tel Aviv para convertirse años después en el teatro nacional de Israel), para el que tradujo la obra de temática bíblica *Saúl* de Vittorio Alfieri.

“Patria” es uno de los más complejos intentos de Lunts por explorar las tensiones entre su judaísmo y su condición de escritor ruso, entre el llamado ancestral de su herencia hebrea y su arraigo en el Petrogrado posrevolucionario, en la tradición literaria rusa y en la nueva cultura soviética, en la “hermandad” que había hallado y que valoraba profundamente con sus colegas y en la Casa de las Artes, adonde se mudara ya en 1920, tras abandonar la casa de sus padres. El cuento fue terminado en julio de 1922 (un mes antes de la citada carta a Gorki) y enviado en primer lugar para su publicación a la prestigiosa revista *Nueva tierra roja* [Красная новь / Krásnaia nov/], bien por Lunts, bien por alguno de sus compañeros serapiónidas. El escritor Borís Pilniak, quien se encarga de leer el manuscrito en calidad de editor de la revista, rechaza la publicación del relato. En carta al editor en jefe Alexandre Voronski, justifica su decisión en estos términos:

El relato sobre el nacionalismo judío está escrito de forma desigual; su primer y último capítulo son simplemente flojos. En esencia, no es un relato, sino una parábola. Si Lunts lo corrige, podría tomarse para *El círculo* [Круг, /Krug/]; para *Nueva tierra roja* no es adecuado por su temática. Envíenle el manuscrito a Lunts para que lo corrija. Pidan —antes de enviarlo— que lo lea Arósev (citado en Лунц, 2003: 383).

Como señala Finer, la calificación de “Patria” como “relato sobre el nacionalismo judío” habla de una lectura, como mínimo, poco atenta. Según E. Lemming, lo que seguramente termina de decidir el destino del relato es la diferente línea que el propio Voronski, bolchevique de la vieja guardia, quería imprimir a los textos publicados en la revista, donde la tendencia fantástica y “occidentalista” representada por Lunts (sumada a la cuestión de una temática poco vinculada con las urgencias del presente, mencionada por Pilniak) no tendría lugar (Лемминг, 2003). El cuento es finalmente publicado en 1923 en el *Almanaque*

2 En cartas que les envía a sus padres en Alemania, Lunts “hace referencia al calendario judío y a su asistencia a la sinagoga en Rosh Hashaná [el año nuevo judío, J.L.]. También manifestó un particular interés por el hebreo, expresando consternación [...] por no haber ‘escuchado a papá’ y no haber sido más diligente en su estudio del hebreo de niño” (Finer, 2018: 5).

hebreo [*Еврейский альманах / Evreiskii almanaj/*], una variada recopilación de textos literarios y críticos de autores ruso-judíos. En esta colección, signada por la pregunta más o menos explícita de qué significa ser un escritor judío en un país con una fuerte historia de antisemitismo como lo era Rusia, "Patria" encuentra por fin su sitio.

La traducción "Patria" no termina de abarcar la polisemia del título original en ruso, "Родина" ["Ródina"]. Si en castellano el término "patria" está asociado, etimológicamente, a la idea del padre, en ruso *ródina* contiene la raíz *rod-* [rod-], que es la misma que da lugar a palabras como *rod* (clan, linaje, origen en el sentido étnico; también "género", tanto en el sentido filosófico de "género/especie" como en el gramatical), *roditsia* ("nacer"), *ródstvennik* ("pariente"), *rodíteli* ("padres") y *rodnói* ("propio", "familiar", "íntimo"; es asimismo la palabra que se usa en "lengua natal" o "ciudad natal"). Muchos de estos términos emparentados hacen aparición en el texto: *rod* en, por ejemplo, "último vástago de un antiguo linaje" (последний отпрыск старинного *рода*, /poslednii óprysk stárnogo *roda*/) o "nadie conocía su linaje ni su tribu" (никто не знал *roda* ero и племени /niktó ne znal *roda* egó i plémeni/); *roditsia* en "la ciudad en la que nací" (город, в котором я *родился* /górod, v kotórom ia *rodilsia*/) o "¿Para qué nací judío?" (Зачем я *родился евреем?* /zachem ia *rodilsia evréiem?*/), y *rodnói*, que encontramos en momentos clave del relato, por ejemplo, en referencia a la ciudad de Petersburgo/Babilonia, cuyo cielo es descripto en la frase final de "Patria" como "natal, pero ajeno" (*родное, но чужое* /*rodnóie, no chuzhóie*/). No de manera casual, son estos los mismos términos en los que Lunts habla de Rusia y de la lengua rusa en la carta a sus padres citada al comienzo.

La pregunta por la patria, pues, está en el relato atravesada por la pregunta por lo propio, lo íntimo, por la identidad en el sentido más profundo, y por la paradoja de sentir como propio lo ajeno y como ajeno lo propio: ¿es la patria el sitio en que se nació? ¿O es la patria el lugar, irremediablemente perdido, de los antepasados, de los padres cuyos nombres no conocemos? ¿O es acaso el punto al que se aspira llegar, la Tierra Prometida? ¿Es la patria algo asequible, o es tan solo un ideal, o un estado del alma? ¿O es acaso una noción ineludiblemente abstracta y difusa, imposible de definir en términos reales? ¿Es, a fin de cuentas, posible siquiera la pertenencia plena a una patria propia y a una identidad sin fisuras?

Evitando eludir el problema o escudarse en respuestas simplistas, Lunts asume la paradojal complejidad de estos interrogantes a través de la dramatización de ese dilema de pertenencia, haciendo de él una fuente a la vez de experimentación literaria y de exploración identitaria.

La indecibilidad de identidades en tensión aparentemente irresoluble encuentra su expresión en varios niveles de “Patria”. Para empezar, en los dos cronotopos que conviven en el relato: el Petrogrado de la inmediata posrevolución —que Lunts, por motivos que quedarán claros enseguida, llama indefectiblemente “Petersburgo”, nombre que la ciudad recién volvería a portar después de la caída de la URSS— y la Babilonia, mitad histórica y mitad mítica, de los tiempos bíblicos. Como observan entre otros Finer y Sabírova (Сабирова, 2015), lejos de estar demarcados de modo tajante, ambos planos espaciotemporales son porosos y mantienen entre sí una relación ambigua y conflictiva.

Por un lado, Petersburgo es caracterizada recurriendo al “mito petersburgués”, cultivado por escritores como Gógol, Dostoievski y Andréi Bieli, a través de procedimientos habituales como la fragmentación, la prosopopeya y la sinécdoque en las descripciones de la ciudad, así como en la alusión a rasgos tradicionalmente atribuidos a ella como su carácter ilusorio, fantasmagórico, incluso demoníaco o “monstruoso”. A la vez, este mito es sometido a una estrategia de “empequeñecimiento” y extrañamiento, al punto que la ciudad, de cuyos referentes reales solo se mencionan una avenida, un puente y una sinagoga (y ninguno de sus hitos arquitectónicos más significativos, típicos en la literatura petersburguesa, como la Avenida Nevski o la Catedral de Kazán), y que pareciera estar habitada únicamente por personajes de origen judío, se muestra, para aquellos familiarizados con ella o con sus representaciones literarias, ajena, extrañada, despojada de toda grandeza e interferida por el espacio bíblico, al punto que la casa de los padres de Lev se encontraría “bajo el eternamente azul cielo, rodeada de viñedos, sobre el monte de Belén”.

Por otro lado, en un giro que refuerza el juego de espejos entre ambos espacios, Babilonia puede aparecer incluso más cercana al imaginario de Petersburgo que la Petersburgo del cuento, con sus “calles rectas y presueltas”, sus “esquinas rectas y precisas” (formas geométricas asociadas con la ciudad al menos desde *Petersburgo* de Bieli, publicada por primera vez en 1913) y su trazado

dividido por el Éufrates del mismo modo que Petrogrado lo está por el Nevá. La identificación misma de las ciudades, como señala Finer, se vuelve inestable: así, en plena Babilonia, Yehudá recibe junto a Binyomín visiones de un “gris, frío cielo natal” (*rodnóie*) que evoca a todas luces al cielo petersburgués, mientras que “desde los pantanos” de las afueras de la ciudad sopla un “viento del norte” que trae a Yehudá el “hedor húmedo” y el frío asociados con la “capital del norte” rusa, construida sobre terrenos pantanosos a orillas del Nevá.

Al mismo tiempo, la caracterización de Babilonia juega con rasgos típicos del imaginario de la ciudad pero que, a través del prisma de la prosa luntsiana, aparecen deformados, extrañados, de modo que, por ejemplo, las murallas de Nimitti-Bel se transforman en Nilitti-Bel y la célebre Puerta de Ishtar ni siquiera se menciona, mientras que los jardines colgantes, tal vez el hito arquitectónico más asociado con Babilonia, apenas se nombran como al pasar. Ambos planos, pues, aparecen distorsionados en sí mismos y, a la vez, se nos muestran en una suerte de *fading*³ que los sobreimprime el uno con el otro, por lo que toda *identificación* plena (en el sentido estricto de *otorgar una identidad inequívoca*) resulta inconducente. Petersburgo es Babilonia y Babilonia es también Petersburgo.⁴

Sin embargo, ambos cronotopos no solo están superpuestos, sino que son, al mismo tiempo, adyacentes el uno al otro, puesto que para Lev y Venia es posible el pasaje entre ellos (típico motivo de la narrativa fantástica) a través del sótano de la sinagoga.

El motivo fantástico del pasaje a otro mundo (que puede vincularse aquí tanto con el rito de iniciación propio de los cuentos folklóricos⁵ como con la catábasis de la tradición clásica) es precisamente lo que hila una trama que se desarrolla en ambos planos combinando, como señala Lemming, motivos históricos —desde la derrota de los babilonios por Ciro el Grande hasta la Revolución de Octubre— con elementos mítico-religiosos —el motivo del profeta que,

3 Tomamos prestado el término de Roland Barthes (2004).

4 Por lo demás, es frecuente en la cultura rusa, especialmente en la literatura modernista, la asociación de San Petersburgo con Babilonia en tanto “ciudades malditas”.

5 Es en este sentido significativo que el pasaje se produzca durante el día santo del sabbat y, por añadidura, durante el período de las “noches blancas”, uno de los símbolos del mito petersburgués. El mito religioso se conjuga así con el mito secular para crear un tiempo apto para el pasaje iniciático-fantástico.

comisionado por Dios, guía a su pueblo por el desierto a la Tierra Prometida—, a los que se suma, por supuesto, la dimensión autobiográfica. En efecto, como vimos, el conflicto central del cuento es clara expresión de las tribulaciones internas del Lunts real, cuyos padres, emigrados a Hamburgo en la primavera de 1921, le insistían constantemente para que los siguiera. (Él accedió recién en el verano de 1923, forzado por el severo deterioro de su salud; es precisamente en un sanatorio en Hamburgo donde moriría de tuberculosis en mayo del año siguiente). Los personajes principales, Lev/Yehudá y Venia/Binyomín, son *alter ego* ficcionalizados del autor y de su amigo cercano y compañero serapionida Veniamín Kaverin, a quien está dedicado el cuento⁶. Kaverin, también de origen judío, compartía con Lunts una orientación a la fábula —que ambos entendían como marca distintiva de la literatura occidental que permitiría superar las tradiciones vetustas del realismo ruso— a través del recurso al fantástico.⁷

Para Lunts, como para Borges en Argentina, el fantástico es la salida perfecta al problema del realismo, a la concepción, para él ingenua, de que el arte puede y debe copiar la realidad. A la vez, el fantástico le posibilita, a contramano de lo planteado por Todorov (1974) en su seminal trabajo sobre el género, introducir en “Patria” una capa de sentido simbólico-alegórico. Esta capa es la que une, en resumidas cuentas, el relato marco y el enmarcado en una unidad artística coherente gracias a la cual el cuento puede reflexionar sobre la problemática de la identidad y la búsqueda de la patria. El plano “realista” adquiere así contor-

⁶ Elocuentemente para el tema que nos ocupa, “Kaverin” es en realidad un seudónimo que el escritor usaba en lugar de su apellido de origen judío, Zilber. En el mismo año de 1923, Kaverin le dedicaría a Lunts un relato de su autoría, “El ingeniero Schwartz”; tiempo después, la novela *El fin del antro* sería dedicada “a la memoria de Lev Lunts”.

⁷ Esta orientación literaria común se vincula también, por supuesto, con el nombre del grupo literario del que fueron miembros fundadores. Dice Evgeni Zamiatin en un artículo sobre la “nueva prosa rusa” de 1923:

Los tres “Hermanos de Serapión” —Kaverin, Lunts y Slonimski— han sacado pasajes para un largo recorrido [...] —por ahora, se han alejado mucho más de las tradiciones de la prosa rusa estancadas en la vida cotidiana que sus cuatro compañeros. Una especie de “andar a pie” de la fantasía, una anemia argumental, se ha vuelto la enfermedad tradicional de los literatos rusos; todo se ha volcado hacia la pintura. Pero estos tres —es verdad que a expensas de la pintura— tienen la arquitectura, la construcción argumental, el fantástico; su parentesco [rodstvo] con Hoffmann no es solo una cuestión de pasaporte (Замятин, 1988).

nos universales, "existenciales", elevándose por encima de lo cotidiano hacia el mundo del símbolo. Como sugiere Kalininová (1999), es esta una enseñanza del simbolismo ruso que Lunts asimiló y supo emplear con eficacia para sus propias tareas artísticas, tanto en sus textos narrativos como en los dramáticos, y muy especialmente en su distopía póstuma, *La Ciudad de la Verdad*.⁸

El tratamiento de las fuentes bíblicas se caracteriza por la misma irreverencia que observamos en la imagen que de Babilonia y Petersburgo presenta el cuento. En las notas al pie de nuestra traducción nos detenemos con más detalle en las deformaciones y modificaciones sutiles que Lunts introduce en el texto del Antiguo Testamento. Baste aquí señalar que estos cambios, que resignifican el material bíblico, no hacen sino abonar el efecto de permeabilidad entre los planos narrativos y entre las identidades coexistentes: nombres modificados como vimos con Nilitti-Bel, números ligeramente alterados (de Babilonia son liberadas "cuarenta y dos mil seiscientas personas", cifra que alude a los cuarenta y dos mil trescientos sesenta judíos retornados del exilio babilonio que se mencionan en Esdras 2:64 y Nehemías 7:66), pasajes proféticos de la Biblia que aparecen narrativizados, enriquecidos con detalles tomados de otras fuentes (como las Historias de Heródoto) e integrados a la acción del cuento.

Para tomar un ejemplo especialmente significativo, el pasaje clave en que Binyomín es poseído por "el espíritu de Yahvé", y convertido así en su profeta e instrumento, está tomado casi textualmente de Isaías 43:1-15. Allí, el profeta transmite el mensaje de Dios a Jacob/Israel: "del oriente traeré tu descendencia, y del occidente te recogeré". Pero estas palabras adoptan en el contexto de "Patria" una significación particular: el par oriente/occidente adquiere resonancias particulares en el contexto del eterno debate sobre el occidentalismo en la literatura rusa, que tomó nuevos bríos tras la Revolución de Octubre. En efecto, poco antes se nos dice que Lev/Yehudá, "agitado por el viento de occidente", señala en esa dirección en busca de su patria y su identidad. De esta manera, se reactualiza el conflicto identitario central del cuento. Al binomio identidad rusa/identidad judía se le añade otro elemento, el de Occidente, y la oposición de términos dico-

⁸ Para un abordaje más detallado de los puntos tratados en este párrafo, véase nuestra introducción a *La Ciudad de la Verdad* (Lescano, 2022).

tómicos se enriquece con el añadido de un tercer vértice. De ahí la importancia fundamental del número tres y del triángulo en el relato.⁹

El triángulo es, en efecto, lo que permite rehuir la dualidad de términos excluyentes, el uno o el otro, lo ruso o lo judío: el tercer vértice, más potencial e ideal que realmente presente, es lo que permite la fuga hacia una mayor apertura identitaria, escapar de la encerrona de la disyunción. Para Lunts, occidentalista convencido¹⁰, Occidente es una patria imaginada¹¹, ni “natal” ni “ajena”; en cierto sentido, es una utopía, una Tierra Prometida, lo cual la convierte en un parámetro, un horizonte de expectativas, pero a la vez le da un carácter irreal, inalcanzable¹².

En el cuento, este lugar de patria deseada es ocupado no solo por Petersburgo en tanto ciudad occidental de Rusia por antonomasia, sino también por Jerusalén, urbe sagrada y profundamente simbólica en la tradición judeocristiana. En efecto, ambos puntos quedan conectados en “Patria” a través de la imagen del “viento del norte”, que lleva a Yehudá “a las Puertas Occidentales, al camino que conduce, a través de Circesio y Rila, hasta Jerusalén”. Tanto Circesio (en la actual Siria) como Rila (montaña situada en el suroeste de Bulgaria) son ajenos al trayecto bíblico hacia Jerusalén e introducen por tanto la idea de la imposibilidad de alcanzar la patria a través de un camino lineal, físico, de que esta se encuentra no en el plano real sino acaso en el utópico, en la confluencia de caminos que llevan a destinos en apariencia mutuamente excluyentes.

De este modo, una primera aproximación permite leer “Patria” como una afirmación del autor de que él mismo y su escritura se constituyen en una alquimia de tres identidades igualmente potentes: un yo judío heredado, uno ruso

9 Así, tres son las veces que estuvo Lev en la sinagoga, tres las que Venia reniega de su judaísmo, tres las manchas blancas en forma de triángulo que aparecen en los brazos de Yehudá y Binyomín, tres los días de carrera al cabo de los cuales Yehudá ve al pueblo judío en pos del cual había partido.

10 Es en este contexto que cobra sentido la decisión de Lunts de llamar a la ciudad “Petersburgo”, nombre con reminiscencias europeas (más específicamente, alemanas) que le da a la ciudad el zar europeísta Pedro el Grande, y no “Petrogrado”, versión “rusificada” del nombre que recibió durante la Primera Guerra Mundial para evitar precisamente la asociación con el enemigo alemán.

11 Tomamos prestado y variamos ligeramente el concepto de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson.

12 En su tesis de doctorado, Kalininová (1999) ha analizado pormenorizadamente este aspecto de la obra de Lunts.

natal y uno occidental(ista) anhelado. En términos análogos, se puede hablar de la convivencia, en Lunts, de un pasado ancestral, un presente signado por el heroísmo y a la vez la ruina que trae consigo la Revolución y un futuro utópico, deseado, representado por los valores de "la sabia Europa", por el racionalismo, la modernidad, que ponen en cuestión las identidades previas y a la vez proponen una superación, una forma de síntesis posible. En ese sentido, acordamos con Finer en que la carta a Gorki que citamos al comienzo debe ser leída no como una admisión de derrota, de la imposibilidad de conciliar sus identidades, sino como "una expresión de confianza y pragmatismo, [de] que Lunts estaba ansioso por mostrar a su mentor que no había internalizado la mirada de 'otros' y que interpretaba 'No puede un judío ser escritor ruso' menos como una amenaza que como un desafío creativo" (Finer, 2019: 8).

El relato se inicia y se cierra con los capítulos (tres en total) que transcurren en Petersburgo, encabezados por números romanos y narrados en primera persona por el protagonista, Lev. Su voz adopta un tono —reconocible tanto en la narración como en los parlamentos de Lev en sus diálogos con Venia— desen vuelto, conversacional y emocionalmente cargado, propio de un joven educado de la *intelligentsia* rusa de comienzos del siglo XX, con las marcas del estilo modernista heredado por Bieli y Zamiatin a la nueva generación de escritores y del cual los Hermanos de Serapión fueron destacados representantes: "La Revolución: calles vacías. Una noche blanca. Como una vía férrea flota la calle, estrechándose en la distancia. Como bandada de pájaros vuelan los postes del tranvía". El estilo expresionista, los similes inesperados y sorprendentes, la fragmentariedad de la sintaxis: todo aquí se corresponde con lo esperable en la voz de un narrador serapiónida. Sin embargo, en cuanto se efectúa el pasaje al mundo otro, al relato enmarcado que transcurre en la época del cautiverio babilónico y que ocupará diez capítulos del relato (señalados por números arábigos), el narrador muda a una voz en tercera persona con focalización cero (Genette, 1989): distante, lacónica, carente de colorido emocional y dedicada a la constatación de hechos "desde afuera".

Junto con este cambio de perspectiva se producen otros que modifican sustancialmente la experiencia de lectura: el estilo se torna arcaico y solemne, las imágenes se vuelven "clásicas", el ritmo narrativo se ralentiza. Sabírova atribuye

este cambio a la orientación, en esta y otras estilizaciones bíblicas de Lunts, a la “palabra sagrada, que no admite estilos individuales” (Сабирова, 2015: 34). Esta estilización y retorización del discurso ataña también a los diálogos, que pasan de emplear un registro coloquial (“Dejame, Liova, haceme el favor”, “Qué tipo raro sos”) a uno más grave y elevado (“—¿Quién eres, joven? [...] —Soy Binyomín, no conozco el nombre de mi padre. ¿Y tú quién eres, joven?”).

Recursos como el polisíndeton (uso reiterado de conjunciones como “y” o “ni”), la repetición de frases como estribillos (“su madre, a quien no conocía, y su padre, a quien no recordaba”), el hipérbaton (corrimiento del sujeto de su lugar inicial, como en “Era el joven alto”, o posicionamiento de los complementos antes del verbo, como en “Hacia los cuatro costados del mundo miraba”) y, por supuesto, el uso de nombres de origen o “sonoridad” bíblica, le sirven a Lunts para construir una atmósfera (y, no menos importante, una rítmica, una musicalidad) afín a la de los textos sagrados, aunque, como ocurría con la representación del marco espaciotemporal, este reconocimiento del ámbito bíblico se produce de manera extrañada, desfasada.

Ya Lemming ha señalado que “en sus experimentos en prosa ‘sobre temas bíblicos’, Lunts se vale del aspecto sonoro de las palabras bíblicas, prestando poca atención al sentido preciso de una u otra palabra en particular; para él lo importante es la atmósfera, cierta imagen general del ‘espacio bíblico’ en el que se desarrolla la acción, un espacio formado no por el sentido, sino por el sonido” (Лемминг, 2003: 394). Una suerte de “semántica fónica” como la que Eichenbaum (1995) detecta en “El capote” de Gógol, semejanza nada extraña si atendemos a los profundos vínculos entre los Hermanos de Serapión y la escuela formalista y el OPOIAZ, con Víktor Shklovski y Borís Eichenbaum dictando seminarios en la Casa de las Artes y en el Estudio Literario de Petrogrado, respectivamente.

De esta manera, los nombres utilizados por Lunts no se erigen como correlatos directos de personajes y lugares del Antiguo Testamento, sino que son elegidos libremente en virtud de su carácter fónico, como los nombres de los padres adoptivos de Binyomín, Amasai y Hemán, o topónimos como Netofá, Azmavet, Quiriat y Charimá. En otros casos, los nombres bíblicos son extrañados alterándolos ligeramente o empleando no las formas usuales en ruso moderno sino las de la tradición

hebreo, que portan resonancias arcaicas y llaman la atención sobre su significado simbólico-etimológico, como veremos enseguida. Es por este motivo que hemos decidido emplear en nuestra traducción, no los habituales en español "Benjamín", "Judá" y "Jehová", sino "Binyomín", "Yehudá" y "Yahvé". Volviendo sobre el juego con la identidad y la diferencia que está en la base de "Patria", diremos que los lugares, personajes y eventos narrados en el relato enmarcado *son* y *no son* bíblicos, pertenecen al mundo de la Ley hebrea antigua y a la vez, inevitablemente, señalan una y otra vez su distancia con respecto a él.

Examinaremos, por último, el nivel de los personajes, contaminado por la misma indefinición que señalamos en los otros planos del relato. Echando mano del motivo del doble, de larga tradición en la literatura rusa y en particular en la petersburguesa (basta con recordar que la segunda novela de Dostoievski lleva por título precisamente *El doble*), vinculado con el fantástico a través de la línea del romanticismo (otra vez Hoffman), Lunts convierte a sus dos protagonistas en reflejos ligeramente distorsionados el uno del otro. No es casual que el comienzo y el final de "Patria" estén marcados por la presencia del espejo como superficie mágica que oculta y a la vez revela el verdadero "yo" de los personajes. En la primera escena del cuento, Lev dice ver en Venia los rasgos de un profeta antiguo, atributos que no ve en sí mismo y que lo alejan de la imagen ideal del pasado colectivo heroico con el que quisiera conectarse: "Me llaman Lev, Yehudá, pero ¿dónde está lo leonino en mí?". Lunts juega con el poder de sugerión de los nombres, ligando el significado de "Lev" ("león" en ruso) con "Yehudá" (el Judá bíblico es llamado "cachorro de león" por su padre Jacob, y el león es el símbolo de Judá, la más importante de las doce tribus israelitas), para mejor mostrar su inadecuación de su nombre con su carácter ("tenía alma de pájaro") y su aspecto, que es menos reminiscente del Lunts biográfico que de los estereotipos de la época sobre la apariencia de las personas de origen judío ("soy pequeño y regordete, y mi nariz apunta para abajo, hacia el labio").

Por su lado, Venia encarnaría la otra cara del judaísmo, la conexión con la herencia de grandeza que Lev aspira a recuperar: "una persona alta de rostro poderoso", poseedora de "[c]abellos negros [que] caen furiosos sobre la frente obstinada" bajo cuyas "tranquilas, claras cejas brillan apasionados unos salvajes, profundos, desolados ojos": retrato de tinte romántico, evocador de las re-

presentaciones tradicionales de los profetas del Antiguo Testamento¹³, que se repetirá más adelante, literalmente, en la descripción de Binyomín.

En efecto, en Venia/Binyomín hay una adecuación perfecta entre la persona y el nombre, que incluso prefigura el destino de su portador. “Binyomín” significa en hebreo “hijo de la (mano) derecha” o “hijo del sur”, aunque también puede interpretarse como “hijo favorito”. A diferencia de Lev/Yehudá, Binyomín tiene un “alma bestial [...], sabia, silenciosa y dispuesta al odio”, que se condice con la magnificencia de su aspecto, y su destino de gloria se anuncia desde su infancia: “en todas partes la bendición de Yahvé caía sobre la casa de su amo y sobre sus obras, y sobre su linaje”. Binyomín, hijo de la mano derecha, se convertirá en el profeta manco que, como prueba última de su entrega a su pueblo, se cortará la mano izquierda —connotada negativamente en la tradición judeocristiana—, que lo une a Yehudá y a “la sabia Europa” a través de las tres manchas en forma de triángulo, y es con la mano derecha que la arrojará a su hermano apóstata en señal de condena y ruptura definitiva.

El retrato de Venia/Binyomín aparece una vez más, pero de modo invertido, aplicado a Lev tras su regreso de Babilonia, cuando se examina en un espejo y se reconoce finalmente a sí mismo: “Y en el espejo, un hombre calvo, de frente angosta, con húmedos ojos astutos, sucio y repulsivo. Soy yo”. Aquí es donde el cuento, como señala Hetényi, termina de identificar a Lev/Yehudá y Venia/Binyomín no solo como amigos y como hermanos (hermanos adoptivos, hermanos de Serapión), sino como “dobles que encarnan dos resoluciones opuestas” (1998: 623) al problema de la identidad ruso-judía: por un lado, la opción por la asimilación secular, laica, escéptica y racionalista, que conduciría a la alienación con respecto al colectivo; por otro, la adopción de la fe y la tradición, que llevaría a renunciar a las ventajas de la “sabia Europa”. La patria como arraigo al lugar de nacimiento o como comunión con el pueblo y su pasado heroico.

De cualquier manera, estas opciones no son, en última instancia y como sugerimos más arriba, tan excluyentes como pareciera a primera vista: “Patria” se articula más bien como un diálogo de tiempos, lugares y culturas, una conversación entre posicionamientos diversos pero cuyos límites resultan, en el mejor

¹³ Según Lemming (2003), la caracterización tiene una posible base en las ilustraciones bíblicas de Gustave Doré, de gran difusión en la Rusia de entonces.

de los casos, difusos. De ahí que las tres manchas blancas que hermanan a los dos protagonistas no se puedan borrar: representan una marca indeleble —aunque se pretenda negarla u ocultarla— de la inseparable unión de los contrarios. Venia/Binyomín es parte de Lev/Yehudá, así como el colectivo es parte del individuo, el pasado del presente y la tradición bíblica de la modernidad secular. Las tres manchas —marcas de la vacuna contra la viruela— unen simbólicamente ambos planos espaciotemporales y ambas caras de la identidad ruso-judía. En Babilonia, son lo que permite a los protagonistas reconocerse el uno al otro como hermanos y en Petersburgo, tras su vuelta al presente, acompañan aún a Lev, recordándole su viaje iniciático y precipitando su epifanía final.

¿Dónde está entonces la patria? ¿En la lealtad a la tradición o en el arraigo al presente? ¿En la memoria o en la posibilidad de un futuro compartido? ¿Es la patria el lugar donde nacimos, aunque nos sintamos *outsiders* en él, o la comunidad cultural y espiritual con el pueblo, aunque nos signifique el abandono y la renuncia a lo que amamos? Como pedía Chéjov de los verdaderos artistas, Lunts no ofrece respuestas definitivas, pero sí deja al menos el problema correctamente planteado.

El final del cuento, en el que Lev regresa malherido, vestido con su campera vieja y enfrentado al reflejo grotesco de sí mismo, habiendo dejado atrás su conexión con la tradición y con “todo lo que había en mí de hermoso y antiguo”, sin encontrar tampoco en Petersburgo una pertenencia plena, es también una imagen de la imposibilidad de una identidad unificada, absoluta.

El espejo muestra a Lev el desgarramiento y la pérdida, pero también, en esa herida, la posibilidad de la autoafirmación. La patria quizás no esté en un lugar, ni en un origen, sino en el reconocimiento del desgarramiento como parte constitutiva del yo. Quizás no sea una esencia ni un destino, sino una forma de búsqueda donde el sujeto se constituye, se rompe y se reescribe. La identidad, para Lunts, no se recibe, sino que se construye, incluso en la derrota, a partir de los retazos del pasado y del presente, del yo y el colectivo.

El regreso de Lev al presente, a Petersburgo, marca también su fidelidad y su amor a una patria y a una lengua, aunque le sean ajenas, a pesar de que impliquen una forma de exilio, y quizás *por ese mismo motivo*: “amo la ciudad en que nací y la lengua en la que hablo, una lengua ajena”. La palabra final de “Pa-

tria” (*ródina*) resulta ser “ajeno” (*chuzhói*), dejando abierta la posibilidad de una identidad que concilie lo propio y lo ajeno: ser uno mismo, tal vez, es aceptar la ajenidad como parte constitutiva de lo propio.

La propia apuesta vital de Lunts, que supo narrar su judaísmo desde su “rusidud”, sin renegar de la tradición familiar ni de su aspiración a convertirse en un gran escritor ruso, da cuenta de esta posibilidad. Permaneció en su amado Petersburgo, “natal pero ajeno”, mientras su salud se lo permitió, y, aun postrado en sanatorios alemanes, siguió escribiendo (escribiéndose) hasta el final. Su vida y su obra testimonian, en definitiva, que la identidad no se resuelve, sino que se habita como una patria ajena, y que es precisamente en su irresolución y contradicción donde puede hallar su verdad más profunda.

Bibliografía

- BARTHES, R. (2004) S/Z. Buenos Aires: Siglo XXI.
- EICHENBAUM, B. (1995) “Cómo está hecho *El capote de Gógl*” en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- FINER, E. (2019) “Testing the Boundaries: Migration and Metamorphosis in Two Short Stories by Lev Lunts” en *Jewish Culture and History*, vol. 20, no. 1, pp. 43–61. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1462169X.2019.1557461>
- GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- HETÉNYI, Z. (1998) “Еврейская Библия–закон, традиция или...? Лев Лунц: Родина (1922)” en *Cahiers du Monde russe*, Oct. – Dec., 1998, Vol. 39, No. 4 (Oct. – Dec., 1998), pp. 621–628. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20171109>. [Hétényi, Z. ¿Ley-Biblia hebrea, tradición o...? Lev Lunts: “Patria” (1922)].
- KALININOVÁ, O. (1999) Идея пути “В страну обетованную” в прозе и драматургии Л. Н. Лунца. Diplomová práce // Filozofická Fakulta, Univerzity Karlovy v Praze. Disponible en: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/19803/150011679.pdf?sequence=1>. [Kalininová, O. La idea del camino “A la tierra prometida” en la prosa y dramaturgia de L. N. Lunts. Tesis de doctorado].
- LESCANO, J. (2022) “Comentario introductorio a *La Ciudad de la Verdad* de Lev Lunts” en Lobos, O.; López Arriazu, E. (eds.) *Utopías eslavas: crítica y textos literarios*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras: Universidad de Buenos Aires.

TODOROV, T. (1974) *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

ЗАМЯТИН, Е. (1988) Новая русская проза // Сочинения. М.: "Книга". [Zamiatin, E. "La nueva prosa rusa"].

ЛЕММИНГ, Е. (2003) Послесловие // Лунц, Л. Н. Обезьяны идут! Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС. [Lemming, E. "Epílogo" a Lev Lunts, *¡Vienen los monos!*]

ЛУНЦ, Л. Н. (1994) Вне закона. Спб.: Композитор. [Lunts, L. N. *Fuera de la ley*].

ЛУНЦ, Л. Н. (2003) Обезьяны идут! Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка. Составление, подготовка текстов, комментарии Е. Лемминга. Санкт-Петербург, ИНАПРЕСС. [Lunts, L. N. *¡Vienen los monos! Prosa. Dramaturgia. Publicística. Correspondencia*].

САБИРОВА, Л. (2015) Авторская позиция в прозе Л. Н. Лунца. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Удмуртский государственный университет. [Sabírova, L. "La posición autoral en la prosa de L. N. Lunts". Tesis de doctorado].

ШУБИНСКИЙ, Б. (2003) Прекрасней правды // Лунц Л. Обезьяны идут! — СП: ИНАПРЕСС [Shubinski, B., "Más hermoso que la verdad"].

Todos los enlaces fueron consultados al 15/07/2025.

Patria¹

Lev Lunts

A V. Kaverin

I

—Vos mismo no te conocés, Venia —dije—. Mirate a vos mismo.

Un espejo. Y en el espejo una persona alta de rostro poderoso. Cabellos negros caen furiosos sobre la frente obstinada, y bajo las tranquilas, claras cejas, brillan apasionados unos salvajes, profundos, desolados ojos.

—Venia, no te ves a vos mismo. Así es como llegaste desde Egipto a Canaán, ¿te acordás? Fuiste vos quien bebió el agua de Hebrón², así, de panza al suelo, rápido y voraz. ¿Y te acordás de cómo alcanzaste a aquél, aborrecido, cuando se le enredaron los cabellos en el follaje y quedó colgando sobre la tierra? Vos lo mataste, y gritaste, y él gritó, y el cedro gritó³...

1 La presente traducción toma como fuente la versión que puede hallarse en *Лунц, Л. Н. Родина // Обезьяны идут! Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка. Составление, подготовка текстов, комментарии Е. Лемминга. Санкт-Петербург, ИНАПРЕСС, 2003, с. 39–49* [Lunts, L. N. "Patria" en *Vienen los monos! Prosa. Dramaturgia. Publicística. Correspondencia. Compilación, preparación de los textos y comentarios de E. Lemming. San Petersburgo, INAPRESS, 2003, pp. 39–49].*

2 En el original: "Херон" (Querón, hijo de Apolo y Tero en la mitología griega). Siguiendo a E. Lemming (2003), consideramos que se trata de una errata (o deformación deliberada, como será moneda corriente en el cuento) por "Хеврон" (Hebrón), ciudad bíblica situada al sur de Jerusalén. La alusión parece remitir a un manantial en las afueras de Hebrón, cerca del encinar de Mamre (Génesis 13:18), o bien al "estanque en Hebrón", mencionado en 2 Samuel 4:12.

3 Alusión al episodio bíblico de Absalón, hijo del rey David, quien durante una batalla quedó colgado de un árbol al enredarse su cabellera en las ramas. El general Joab, desobedeciendo la orden de David de perdonarlo, lo mató (2 Samuel 18:9–14). Temáticamente, la referencia conecta con la idea del doble y la lucha fraterna (como observa Lemming, en este episodio, Kaverin aparece asociado con Joab y Lunts, cuya abundante cabellera es mencionada por todos los retratos de la época, con su víctima, Absalón).

—Qué tonto sos —respondió Venia—. Qué te pasa. No me gustan los judíos. Son sucios...

—Venia, sí. Pero es que en todo judío, en vos mismo, hay un antiguo... ¿cómo decirlo?... profeta. ¿Vos leíste la Biblia? Yo sé que también está en mí, tengo la frente alta... pero, mirá, soy pequeño y regordete, y mi nariz apunta para abajo, hacia el labio.

Me llaman Lev, Yehudá, pero ¿dónde está lo leonino en mí?⁴ Quiero y no puedo exprimir de mí, convocar en mí aquello severo y hermoso... El *pathos*, Venia. Pero vos sí podés: tenés cara de profeta.

—Dejame, Liova⁵, haceme el favor. Yo no quiero ser judío.

En Petersburgo, una noche de verano, estoy con un amigo y un vodka casero. En la habitación vecina mi padre, un viejo judío polaco, calvo, de barba cana y peyet, reza de cara a oriente, y su alma llora porque su único hijo, último vástago de un antiguo linaje, bebe vodka en la sagrada víspera del sábado. Y ve el viejo judío el cielo azul de Palestina, donde nunca ha estado, pero que vio, y ve, y seguirá viendo. Y yo, que no creo en Dios, yo también lloro, porque quiero y no puedo ver el lejano Jordán y el cielo azul, porque amo la ciudad en que nací y la lengua en la que hablo, una lengua ajena.⁶

—Venia —digo yo—, ¿oís a mi padre? Seis días a la semana comercia, engaña y refunfuña. Pero el séptimo día ve a Saúl, que se arrojó sobre su propia espada⁷. Vos también podés verlo, debés verlo, hay en vos arrebato y frenesí, y crueldad, Venia.

—Soy seco e insensible —responde él—, no me gustan los judíos. ¿Para qué nací judío? Pero tenés razón. Soy un extraño para mí mismo. No puedo encontrarme.

⁴ “Lev” significa literalmente “león” en ruso, mientras que “Yehudá” forma hebrea de Judá, remite tanto al hijo de Jacob, llamado por este “cachorro de león” (Génesis 49:9), como a la tribu bíblica que lideró, cuyo símbolo es también el león. Sobre la carga simbólica de esta imagen, véase la introducción.

⁵ Forma hipocorística de “Lev”.

⁶ Sobre este conflicto interno de Lunts, véase la introducción.

⁷ Primer rey de Israel. Tras ser derrotado por los filisteos en el monte Gilboa, y gravemente herido, se quitó la vida arrojándose sobre su espada para evitar ser capturado (1 Samuel 31:4).

II

—Entonces yo te ayudo —dijo yo—. Vamos, Venia.

Tras la pared mi padre había dejado de rezar. Se sentaron a la mesa: mi padre, mi madre, mi hermana. A mí no me llamaron, a mí hacía ya tres años que no me llamaban; yo vivía como un filisteo en casa de ellos. Su casa se erguía bajo el eternamente azul cielo, rodeada de viñedos, sobre el monte de Belén. Y mi casa daba a la avenida Zabalkanski —recta, ajena, pero hermosa. Y mi cielo era sucio, polvoriento y frío.

La Revolución: calles vacías. Una noche blanca. Como una vía férrea flota la calle, estrechándose en la distancia. Como bandada de pájaros vuelan los postes del tranvía.

—Venia, cuando miro esta ciudad, me parece como si ya la hubiera visto alguna vez, de esta manera: calurosa, recta y monstruosa. Y como si con vos ya nos hubiéramos encontrado en ella, y vos fueras el mismo, solo que en otras, extrañas ropas. Te estás riendo de mí...

Pero no se ríe. En el puente Obújovski, él, negro y salvaje, crece más allá de sí mismo, extendiendo sus brazos sobre el río. El impermeable gris se vuela por detrás de sus hombros y los ojos desolados, apasionados, ven.

—¡Sí! —grita. Su voz suena, como una cuerda, sostenida y potente—. Me acuerdo. Íbamos con vos en un bote. Redondo como un globo. Y lo empujábamos con unos bicheros. Hacía calor...

—¡Hacía calor! —respondo en un grito. Nos miramos extáticos, crecidos, ardiendo, y nos reconocemos. Y de pronto nos doblamos, humillados, y reímos.

—Qué tipo raro sos —dice Venia—, ni yo me pude resistir. Tonterías.

Una blanca noche de verano. Rodeada de secas casas de piedra, se alza la sinagoga coral⁸. Subimos por los anchos escalones, y de la sinagoga nos sale al

8 Tipo de sinagoga surgido en Europa del Este en el marco del movimiento de la Ilustración judía (Haskalá). Asociadas al judaísmo reformista moderado, estas sinagogas introdujeron reformas estéticas —como coros masculinos, sermones en lenguas vernáculas (ruso, alemán, etc.) y una disposición ordenada del mobiliario— sin alterar los principios religiosos fundamentales. Simbolizaban un judaísmo modernizado e integrado en la cultura local, y resultan, por tanto, espacios adecuados para pensar, como aquí, el tránsito entre tradición y modernidad, entre religiosidad y secularismo. La sinagoga aludida en el cuento es la Gran Sinagoga Coral de San Petersburgo, construida en 1893, aún en pie y considerada la segunda más grande de Europa.

encuentro el viejo *shamash*, el asistente del templo, enclenque. Dice:

—Aj, ¿otra vez ushtedes? Hoy no she puede, no. Hoy es shabat.

Lo dice por mí. No es la primera vez que vengo a verlo. Y no es la primera vez que aparto la vista de él, repulsivo.

Sin mirarlo, le pongo plata en la mano y él, deslizándose como un ratón, nos conduce en silencio a través del vestíbulo hacia la gigantesca sala dormida.

Venia camina aburrido e indolente mira hacia los lados. Y yo avanzo a pasitos cortos, baja la mirada.

—Por acá —dice el *shamash*.

Una puerta apenas visible se abre con un silbido. Y un frío cruel nos cubre. Hacia abajo conducen unos escalones resbalosos. La lámpara parpadea. Y la puerta se cierra detrás de nosotros.

—¡Escuchá!

Abajo, a lo lejos — un rumor.

—Ya estuve acá tres veces, Venia. Tenía miedo... Pero con vos no tengo.

—Yo tampoco tengo miedo —dice él—, pero no quiero ir. No quiero.

Dice “no quiero” y va hacia abajo por los escalones resbalosos. “No quiero”, dice, y va.

El descenso es largo y sofocante. Y cuanto más lejos vamos, más fuerte se vuelve el rumor. La lámpara parpadea como antes.

No hay más escalones. La pared. Tras la pared un rumor alto, espeso, ruido de ruedas y golpes de látigos. Y la lámpara se apaga.

—Lev —dice Veniamín⁹—, ¡vamos!

⁹ En el cuento, el personaje pasa de ser llamado Venia (forma hipocorística de su nombre) a Veniamín y finalmente Binyomín, forma hebrea de “Benjamín”. Como señala Lemming, esta evolución en el uso del nombre refleja transformaciones internas del personaje: su paso de la apatía y el rechazo de lo judío hacia una identidad afirmativa de lo hebreo. El nombre Benjamín (que etimológicamente significa “hijo de la [mano] derecha”), además, remite al hijo menor de Jacob en la Biblia, medio hermano de Judá y patriarca de otra de las grandes tribus de Israel.

—Acá hay una pared, Veniamín. Ya estuve muchas veces acá. No hay salida. Y de nuevo en la oscuridad su voz comenzó a sonar, como una cuerda, sostenida y potente:

—¡Yehudá! ¡Por acá! ¡Yo conozco el camino!

Sin prisa se abrió la puerta de piedra, y el ardiente oro del sol me golpeó con furia en el rostro.

1

Lo primero que recordó Yehudá:

La calle recta como camino real. El pesado, soñoliento sol enceguece a la gran ciudad, y el polvo blanco translúcido flota sobre Yehudá. Yehudá, un niño en un quitón de arpillería sucio y una sucia túnica, está sentado sobre el suelo de piedra, tragando polvo. Un carro pasa al vuelo. Poderosos caballos, extendidos en abanico, corren resoplando y levantando al cielo sus demenciales hocicos. A su encuentro se precipita otro carro. Y con polvoriento estruendo se separan en la estrecha calle, sin frenar su dura carrera. Yehudá está sentado en el medio, y sonoros látigos lidios silban sobre su cabeza.

Lo primero de lo que se enamoró Yehudá:

La gran ciudad, las calles rectas y presurosas, las esquinas rectas y precisas y las enormes silenciosas casas. En Babilonia había nacido Yehudá.¹⁰

Era no alto y veloz, y su espíritu era débil como el espíritu de un ave insensata pero astuta. No tenía ni padre, ni madre, ni abuelo, ni amigo, y nadie conocía su linaje ni su tribu, pero era judío.

Yehudá lo sabía: lejos hacia occidente, más allá del desierto, había un hermoso país de donde habían venido su madre, a quien no conocía, y su padre, a quien no recordaba. Yehudá veía a los miembros de su tribu rezar hacia occidente, rogando al misterioso y terrible dios Yahvé que los regresara al país de sus antepasados. Pero Yehudá no rezaba. Porque vivía en la calle y amaba el polvo blanco translúcido de la ciudad donde había nacido, Babilonia.

¹⁰ Acerca de esto y de la tradición del “mito petersburgués” con la que Lunts dialoga a lo largo del cuento, véase la introducción.

2

Pero cuando el viento soplaba de occidente, amarilleaba el polvo translúcido y pinchaba los ojos. Entonces se levantaba de la tierra Yehudá y corría hasta que el viento amainara. Como un salvaje caballo niceo, volaba Yehudá por las calles rectas... En la tierra, tragando polvo, yacían los babilonios y se calentaban al sol, Yehudá saltaba por encima de ellos, adelantando a los carros, y como melena de león ondeaba al viento su roja cabellera hebrea. El viento soplaba de occidente, a través del desierto, de los sitios de donde habían venido el padre de Yehudá, a quien no conocía, y su madre, a quien no recordaba. Y el viento amarillo del desierto levantaba a Yehudá y lo llevaba, como a un grano de arena, por Babilonia.

Babilonia se extendía sobre el Éufrates en calles rectas y rectas intersecciones. Rectas, como rayos de sol al mediodía, caían las calles al río, pasando por debajo de los altos malecones, y, atravesando las puertas de bronce, en escalones descendían al río. Como la piedra de una honda, pasó Yehudá corriendo bajo las puertas, se arrojó a las aguas rápidas y nadó. El río estaba moteado de botes y más de una vez golpearon al judío los bicheros, y más de una vez lo apostrofaron con dureza y ofensa. Pero Yehudá no oía ni veía. Tras cruzar el río, subió deprisa por los escalones y, sin sacudirse las frías, claras gotas de su quitón, voló adelante, impulsado por el viento de occidente¹¹.

Era débil y enfermizo, pero, cuando soplaba el viento del desierto, entonces del amanecer al ocaso y del ocaso al amanecer corría más veloz que los ángaros, los mensajeros del rey. Corría más allá del antiguo palacio en la ribera derecha, corría por debajo del nuevo, colorido palacio que se alzaba sobre la montaña. Por ocho veces rodeó el templo de Bel-Marduk, ocho veces, según el número de las torres superpuestas.¹²

Por cuatro veces rodeó la colina de Babil, donde en cuatro niveles, elevados

11 Como señala Lemming, la oposición entre oriente y occidente, presente en todo Lunts, atraviesa en especial “Patria”, donde parece solaparse con una contraposición específicamente peterburguesa: la de las dos orillas del Nevá/Éufrates, tradicional en la literatura sobre la ciudad.

12 Bel-Marduk (o simplemente Marduk) fue la principal divinidad del panteón babilónico, dios de la creación y del orden cósmico. Su templo principal en Babilonia era el Esagila, situado junto al gran zigurat Etemenanki, que, según algunas fuentes, estaba compuesto por ocho torres rectangulares superpuestas y pudo haber inspirado el relato bíblico de la torre de Babel.

por sobre la ciudad, colgaban los misteriosos jardines.¹³ Los guardias golpeaban a Yehudá con picas romas, y los arqueros tensaban las gruesas cuerdas para ver si la flecha alcanzaría a Yehudá. La flecha lo alcanzaba. Y Yehudá, incansable como el viento amarillo que soplaban del desierto, seguía corriendo por la ciudad.

Alrededor de la ciudad reptaba la gran muralla de Nilitti-Bel.¹⁴ Hacia los cuatro costados del mundo miraba, y sus cuatro costados eran iguales, como si hubieran sido medidos con palmos. Cien puertas penetraban la muralla y en cien puertas sonaban las trompetas bactrianas, anunciando el ocaso. El muro era ancho como una calle, y sobre el muro había una calle. Hacia el atardecer subía Yehudá al muro occidental y corría por el borde, mirando hacia el desierto de donde soplaban el viento. Cuando el viento por fin amainaba, y el polvo de nuevo se volvía blanco y translúcido, se recostaba el judío en el muro y miraba a occidente, allí donde estaba aquel misterioso, hermoso, ajeno país.

3

Pero cuando el viento soplaban desde los pantanos, un hedor húmedo se colaba en Babilonia.¹⁵ Entonces se retiraban las gentes a sus casas, y los caballos bajaban la cabeza, aminorando el paso. Y entonces se deslizaba en el alma de Yehudá un anhelo. Se levantaba e iba cabizbajo por el puente hasta la ribera derecha, donde en bajas, lúgubres casas moraban los judíos. Caminaba con pesadez, tambaleándose, como camina un joven que por vez primera regresa del lecho de una mujer. Y al llegar con su pueblo escuchaba con voracidad las sonoras y crueles palabras del profeta sobre el lejano milagroso país. Pero Yehudá no creía al profeta, y crecía en su alma el anhelo.

¹³ Alusión a los célebres jardines colgantes de Babilonia, una de las siete maravillas del mundo antiguo, cuya existencia histórica es objeto de debate, pero que la tradición describe como una serie de terrazas elevadas con vegetación exuberante, alimentadas por un complejo sistema de irrigación. La “colina de Babil” hace referencia al tell (colina artificial formada por estratos de ocupación) donde se hallaban el templo de Marduk y el Etemenanki. En textos arqueológicos y bíblicos se la menciona como el emplazamiento sagrado principal de la ciudad.

¹⁴ Lunts reforma ligeramente el nombre tradicional para las murallas de Babilonia, Nilitti-Bel, célebres por su monumentalidad y anchura, y atravesadas por ocho puertas, entre ellas la famosa Puerta de Ishtar.

¹⁵ Nueva alusión al “mito petersburgués”. La imagen fundacional de la ciudad construida sobre un pantano alimentó la representación literaria de Petersburgo como un ámbito artificial, inestable e ilusorio.

Y hubo una vez que, escuchando al profeta, sus miradas recayeron sobre un joven que se encontraba a cierta distancia. Era el joven alto, de rostro poderoso. Cabellos negros caían furiosos sobre la frente obstinada, y bajo las tranquilas, claras cejas brillaban apasionados unos salvajes, profundos, desolados ojos. Yehudá reconoció al joven, pero no podía recordar dónde lo había visto. Y en su alma hablaban palabras incomprensibles. Vio un gris, desconocido, frío cielo, y un viento frío silbó en sus oídos.

Y el joven miraba a Yehudá y también lo reconocía. Dolorosamente se tensó su frente obstinada, y sus ojos se fueron lejos: veían un gris, desconocido, frío cielo. Yehudá se le acercó y preguntó:

—¿Quién eres, joven?

Y respondió el joven:

—Soy Binyomín, no conozco el nombre de mi padre. ¿Y tú quién eres, joven?

Y respondió Yehudá:

—Soy Yehudá, judío, no conozco el nombre de mi padre.

Entonces dijo Binyomín:

—Siento un anhelo, Yehudá. Soy extranjero en Babilonia. ¿Dónde está mi patria?

Y repitió Yehudá:

—¿Dónde está mi patria?

Y callaron los dos. Respiraban alto y a menudo, y de su alma se elevaban palabras incomprensibles. Y de pronto observó Yehudá que en el brazo izquierdo del joven, debajo del hombro, blanqueaban tres manchas en forma de triángulo, como los rastros de una llaga. Y clamaron ambos en una extraña lengua ajena.

Y dijo Binyomín:

—Yo te conozco.

Y dijo Yehudá:

—Yo te conozco.

Así permanecieron largo rato, mirándose perplejos. Y el profeta gritó con voz sonora que la redención estaba cerca, y que Yahvé venía con el ejército de Kurus,¹⁶ rey de los persas, para regresar a los judíos a la tierra prometida.

4

Lo primero que recordó Binyomín: una oscura y extraña picazón en el brazo izquierdo, debajo del hombro. En el brazo izquierdo, debajo del hombro, blanqueaban unas manchas porosas. Como una herida cubierta de sal le picaban las tres manchas blancas. Como un perro epirota herido, caía Binyomín a la tierra, se frotaba el brazo en la arena, se lo laceraba con las uñas, y luego, apartando con los dedos de la mano derecha la piel, besaba las manchas con sus labios calientes. Pero el dolor no cedía. Y solo cuando el viento del norte soplabía desde los pantanos se levantaba Binyomín y con todo el pecho aspiraba el frío, y con el frío la paz.

Lo primero de lo que se enamoró Binyomín: el odio candente y todopoderoso. En Babilonia lo había encontrado siendo bebé Hemán, artesano de trabajos en oro, llamado padre suyo. Hermoso era Binyomín, y lo amaba Hemán como a un hijo de sangre, pero Binyomín dio en odiarlo y se apartó de él. Y se llegó a Amasai, el levita, y se apartó de Amasai, el levita.¹⁷ Muchas veces cambió de casa y muchas de padre, y en todas partes la bendición de Yahvé caía sobre la casa de su amo y sobre sus obras, y sobre su linaje. Pero Binyomín se iba. Un alma bestial tenía, sabia, silenciosa y dispuesta al odio. Odiaba Babilonia, la ciudad en que nació, y odiaba el hermoso país de donde había venido su padre y donde vivió el padre de su padre, y al dios Yahvé, misterioso y ajeno.

5

Y los años fluían, semejantes a las aguas del Éufrates que desembocan en el

¹⁶ Así hemos traducido “Kούρεш” (Koruesh), respetando la forma persa antigua elegida por Lunts para el nombre de Ciro II el Grande, rey de Persia en el siglo VI a. C. Según el relato bíblico (Esdras 1:1-4), Kurus conquistó Babilonia y permitió a los judíos exiliados regresar a Jerusalén y reconstruir el Templo.

¹⁷ Amasai: nombre de varios personajes bíblicos, todos vinculados al linaje levítico o sacerdotal (véase, por ejemplo, 1 Crónicas 12:18; 15:24; 2 Crónicas 29:12). En cuanto a Hernán, si bien el nombre remite a un sabio y músico de la corte de David (1 Reyes 4:31; Salmo 88), no parece aludir aquí directamente a la figura bíblica.

mar Eritreo. Nuevos días rodaban tras los viejos, crecía Yehudá y crecía la barba sobre su rostro, y creció en su corazón el amor por Remat¹⁸, la babilonia, hija de Ramut, el tallador. Era Remat pequeña y morena y fea, pero tenía ojos azules como las esclavas del norte. Y Yehudá era pobre y estaba desnudo. Tenía alma de pájaro, y vivía él como un pájaro: insensato y diáfano. Pero cuando creció la barba sobre su rostro y en su corazón el amor, se levantó y recorrió la ciudad en busca de trabajo. Pero no lo encontró.

Cada día encontraba Yehudá a Binyomín y temblaba de temor y de alegría al ver el gris, frío cielo natal, que no reconocía. Largo rato se miraban el uno al otro los jóvenes y en silencio se separaban. Pero una vez se acercó a Yehudá Binyomín y dijo:

—Yehudá, estás hambriento.

Y dijo Yehudá:

—Estoy hambriento.

Y dijo Binyomín:

—Sígueme. He aquí que conozco un bote, y no hay en él barquero.

Y preguntó Yehudá:

—¿Adónde lo conduciremos?

Y respondió Binyomín:

—A Ur.

Y dijo Yehudá:

—Que así sea.

6

De Babilonia a Ur transportaban por río odres con vino de Quíos, telas de Malta, cobre de Chipre y productos hechos con bronce de Calcídica. Acontecía

¹⁸ Posible deformación del nombre “Tamar”: en el relato bíblico, nuera y a la vez madre de dos hijos de Judá (Génesis 38:12-30). “Ramut” es probablemente una invención luntsiana.

así: la barca era redonda y profunda, armada con sauces armenios y cubierta de cuero y rellena de paja. Yehudá y Binyomín con largos bicheros empujaban la barca río abajo. La mercancía yacía sobre la paja, y un asno iba de pie sobre la mercancía. Y acontecía que, al llegar a Ur, vendían la mercancía y la barca y la paja, pero el cuero lo desmontaban y lo cargaban sobre el asno. Y así regresaban por la orilla a Babilonia, pues el Éufrates era rápido, y no había hombre que pudiera vencer su corriente.

No una y no dos veces remontaron los jóvenes el Éufrates desde Babilonia a Ur, y no una y no dos veces midieron el camino desde Ur a Babilonia. Había ya muerto su viejo amo, Aviel, y ahora ellos mismos compraban la mercancía y la barca, y ellos mismos las vendían. Ya tenía Yehudá tres mudas de vestido y un par de zapatos beocios de suela baja. Y las muchachas se fijaban en Yehudá. Y he aquí que, al volver desde Ur, las mujeres les salían al paso. Y decía Yehudá: "Muchacha, yo te amo". Y respondía ella:

"Bien", y se echaba sobre la arena. Binyomín se mantenía de pie a cierta distancia y miraba a occidente. A occidente había campos de sésamo surcados de acequias, huertos de palmeras datileras; más allá de los huertos, el desierto amarillo, y más allá del desierto el hermoso y desconocido país de donde había venido el padre de Binyomín y donde vivió el padre de su padre.

Y amó Yehudá a Binyomín, y amó Binyomín a Yehudá. Pero se amaban en silencio. No una y no dos veces recorrieron su camino sin decirse uno al otro palabra. Pero una vez, al acercarse a las puertas de bronce de Babilonia, he aquí que se levantó un viento desde el desierto. Y se inquietó el espíritu de Yehudá, agitado por el viento de occidente, y exclamó Yehudá: "¿No es allí que está mi patria?". Y su mano señalaba a occidente.¹⁹ Y exclamó Binyomín: "¡No!". Y exclamó una vez más: "¡No! Te odio, oh Yahvé, cruel y malvado. He aquí que nuestros pecados están sobre tu cabeza y tus crímenes, en tu corazón". Y cayó Binyomín a la tierra, y se retorció su cuerpo en convulsiones, y salía espuma de su boca. Y exclamó: "¡Así dice Yahvé, creador tuyo, oh Jacob! No temas, porque yo te redimí; mí eres tú. Cuando pases por las aguas, yo estaré contigo; y si por los ríos, no te

¹⁹ Como observa Lemming, no se trata este de un detalle casual, habida cuenta de que en diciembre de 1922 (año de escritura del cuento), Lunts, occidentalista convencido, presentaría frente a los hermanos de Serapión su ponencia "¡A Occidente!".

anegarán, porque yo soy Yahvé, Dios tuyo, el santo de Israel.

"Del oriente traeré tu descendencia, y del occidente te recogeré. Diré al norte: da acá, y al sur: no detengas. Trae de lejos mis hijos y mis hijas de los confines de la tierra. Yo soy Yahvé, santo vuestro, creador de Israel, vuestro rey".

Y comprendió Yehudá que había entrado en Binyomín el espíritu de Yahvé, y cayó de bruces. Pero a lo lejos, más allá del polvo, vio la gran muralla y la octava torre del templo de Bel-Marduk y los jardines colgantes sobre la colina de Babil, y recordó las calles rectas y el polvo blanco translúcido, y dijo: "¡No creo!".

Y al otro día se levantó de la tierra Binyomín, el profeta, tomó su cuchillo y se desolló el brazo izquierdo, debajo del hombro. Pero cuando la herida hubo cicatrizado y crecido una nueva piel, como antes blanqueaban sobre ella tres manchas en forma de triángulo.²⁰

7

Y así aconteció. Tomó Yahvé a Kurus, rey de los persas, de la mano, para abatir ante él las naciones y desatar lomos de reyes; para que se abrieran ante él las hojas de las puertas. Él fue delante de Kurus y allanó las montañas, quebrantó las puertas de bronce e hizo pedazos los cerrojos de hierro.

Y Kurus, rey de los persas, desvió las aguas del Éufrates hacia un lago, y por el cauce seco, al aparecer la estrella de Tashtar, entró a Babilonia. Allí mató al rey babilonio y a los allegados a él. Los tesoros reales los tomó para sí, y repartió las mujeres entre sus soldados²¹.

Y esa misma noche, cuando apareció la estrella de Tashtar, cantó en el corazón de Yehudá Bai-bul²², el pájaro del amor. Porque estaba Ramut el tallador en la muralla, defendiendo la ciudad del enemigo, cuando Remat, su hija, dejó caer de su ventana una gruesa cuerda. Yehudá trepó por la cuerda y aquella gran noche conoció a Remat, la hija del tallador, y conoció la felicidad.

20 El pasaje de la posesión de Binyomín por Yahvé está tomado casi textualmente de Isaías 43:1-15. Sobre su importancia simbólica, véase la introducción.

21 En el primer párrafo del capítulo, y en menor medida en el segundo, aparece narrativizada la profecía relativa a la conquista de Babilonia por Ciro el Grande que puede encontrarse en Isaías 45:1-3. El detalle del desvío del Éufrates como estrategia para facilitar el ingreso de las tropas en la ciudad es recogido por Heródoto (*Historias*, I, 191).

22 Bai-bul (Бай-бюль): probable alteración de "bulbul", término ruso de origen persa y turco que designa al ruiseñor. En la tradición literaria de Oriente Medio y Asia Central, el ruiseñor simboliza el deseo y el amor apasionado.

Y por la mañana llegó Gabiz, el persa, y dijo a Remat que había matado a su padre, y que ella sería su esclava.

8

Así habla Yahvé, por boca de Binyomín, su profeta:

—No temas, Jacob, amado mío, a quien yo escogí. Porque yo derramaré aguas sobre lo sediento y arroyos sobre lo reseco, derramaré mi espíritu sobre tu generación y mi bendición sobre tus descendientes, para que crezcan entre la hierba, como saucejunto a las fuentes de las aguas. Recuerda esto, Jacob e Israel, porque tú eres mi siervo. Yo disiparé como niebla tus rebeliones, y como una nube tus pecados. Cantad loores, oh cielos, pues Yahvé lo dice; gritad con júbilo, profundidades de la tierra; cantad canciones, montes y bosques. Así dice Yahvé, tu redentor, que te formó en el vientre materno. Yo soy Yahvé, el que os creó a vosotros; el que solo abrió los cielos y extendió la tierra, el que destruyó las señales de los falsarios y descubrió la locura de los hechiceros, revirtió la sabiduría de los sabios y convirtió su saber en necedad; el que dice a Jerusalén: “Serás habitada”; y a las ciudades de Judá: “Seréis reconstruidas”; el que dice al abismo: “Secaos”; el que dice de Kurus: “Él es mi siervo”.²³

Y único de entre toda la multitud de judíos dijo Yehudá:

—¡No creo!

Y dijo Binyomín el profeta:

—¡Maldito seas!

9

A lo largo de Aibur-shabum, calle de las procesiones, a través del canal de Lilil-Shigalla, a través del puente hacia las Puertas Occidentales se arrastraban los judíos.²⁴ El relincho de los caballos y el bramido de los burdéganos, los gritos

²³ Una vez más, Lunts toma y reelabora fragmentos clave de una profecía bíblica (Isaías 44:1-28).

²⁴ La calle Aibur shabu era la vía procesional principal de Babilonia, que conectaba el templo de Marduk con la Puerta de Ishtar y se usaba en rituales religiosos. En cuanto a “Lilil Chigalla”, resulta menos claro si existe un referente real, pero puede tratarse de una deformación luntsiana del histórico canal Líbil hengalla, que discurría cerca del palacio de Nabucodonosor II.

de los cantores y el tañido de las arpas y címbalos de los judíos, todas las cosas alababan a Yahvé y a Kurus, rey de los persas. Azotadores montados con altos sombreros contenían a la multitud. En total eran cuarenta y dos mil seiscientas personas. De Belén, Netofá, Azmavet, Quiriat, Charimá y otros lugares²⁵. Todos iban a la tierra de donde habían venido sus padres, y donde vivieron los padres de sus padres. Iban en tribus y en clanes, con esposas, con hijos, con su ganado, con su ajuar. Y los conducía Sesbasar, hijo de Joaquim. Así abandonaron Babilonia²⁶. Y Babilonia se extendía sobre el Éufrates en calles rectas y rectas intersecciones. Rectas, como rayos de sol al mediodía, volaban las calles, y bajo el cruel, soñoliento sol ardían las enormes silenciosas casas. Un polvo blanco translúcido se levantaba sobre Babilonia.

Alrededor de Babilonia reptaba la gran muralla de Nilitti-Bel. Sobre el muro occidental, junto a las grandes puertas, yacía Yehudá. Y aconteció que, al pasar los hijos de todas las tribus, salió al camino un grupo de hombres que no conocían el nombre de sus padres. Y delante de ellos iba Binyomín el profeta. Era recto y alto, y miraba a occidente. Y le gritó Yehudá: “¡Binyomín!”. Y respondió Binyomín: “¡Maldito seas! Vendrás a mí y rasgarás tus vestiduras y esparcirás ceniza sobre tu cabeza y dirás: ¡llévame contigo! Pero se te retribuirá según tus obras, y no hay perdón para el traidor. ¡Maldito seas!”.

Y era de noche. Y sopló un viento de los pantanos. Entonces se levantó Yehudá y fue hasta Gabiz, el persa, y le dijo: “Dame a tu esclava Remat como esposa”. Y preguntó Gabiz: “¿Qué me darás a cambio?”. Y dijo Yehudá: “¡A mí mismo!”. Y le afeitaron las barbas, y adoró a Auramazda, y se hizo esclavo del persa y tomó como esposa a su esclava Remat²⁷.

²⁵ Se trata de lugares históricos de mayor o menor importancia en el relato bíblico, con la excepción de Charimá, para el que no hemos encontrado referencia cierta.

²⁶ Este pasaje recrea el regreso del pueblo judío del exilio babilónico, tal como lo relatan los libros de Esdras y Nehemías. Las “cuarenta y dos mil seiscientas personas” aluden a la cifra de cuarenta y dos mil trescientos sesenta retornados que se menciona en Esdras 2:64 y Nehemías 7:66, aunque Lunts la modifica levemente, como es su costumbre. También son bíblicas las referencias a los cantos rituales, los instrumentos sagrados (arpas y címbalos), la organización por tribus y clanes, y la conducción del pueblo por Sesbasar, mencionado en Esdras 1:8 y 1:11 como príncipe de Júdá nombrado por Ciro para liderar el retorno, aunque en el texto bíblico no figura como hijo de Joaquim.

²⁷ Auramazda (o Ahura Mazda) es la deidad suprema del zoroastrismo, encarnación del bien y la luz en oposición a Angra Mainyu (o Ahriman), principio del mal. Este pasaje está basado en la historia de Jacob, quien sirve a Labán durante siete años para casarse con Raquel (Génesis 29:18-20).

10

Al cuarto día salió Yehudá, el esclavo, y se recostó en medio de la calle, como se recostó alguna vez de niño, y aspiró el polvo blanco translúcido de la ciudad natal. Respiraba rápida, profunda y alegremente. Los transeúntes lo pisoteaban, y los carros pasaban volando, haciendo silbar los látigos lidios sobre su cabeza.

Pero aconteció así: cuando el sol se volvió hacia occidente, se levantó un polvo amarillo que soplaban desde el desierto. Y el viento levantó a Yehudá. Y preguntó Remat, la babilonia, a Yehudá: “¿Adónde vas?”. Pero él no respondió.

Y el viento llevó a Yehudá a las Puertas Occidentales, al camino que conduce, a través de Circesio y Rila, hasta Jerusalén²⁸. Hacía calor, y Yehudá corría, resoplando como un caballo, incansable como un caballo, como un ángaro, mensajero del rey. El camino era firme y sonoro. Yehudá corría. Desgarrado hasta sangrar estaba su cuerpo, la cabeza le pesaba sobre los hombros — Yehudá corría. Respiraba fuerte, con un silbido; los talones golpeaban sin ruido sobre el camino firme; de día corría y de noche corría. Tenía de sangre inyectados los ojos, de espuma cubierto su cuerpo, exhausta el alma, pero el viento de occidente soplaban como antes — Yehudá corría.

Al tercer día, hacia el atardecer, vio a lo lejos a los judíos. Dio en gritar con fuerza y agitar los brazos hacia ellos, gritaba con fuerza y agitaba los brazos, pero no pudo darles alcance. Entonces cayó a la tierra y se arrastró por el camino, como se arrastra una serpiente. Desgarrado hasta sangrar estaba su cuerpo, el alma se le desangraba — Yehudá se arrastraba. Se puso el sol y volvió a salir, y de nuevo se puso; a lo lejos se levantaba el polvo, iban los judíos a su patria — Yehudá se arrastraba. Tras Yehudá reptaba por el camino un rastro de sangre, y el viento soplaban de occidente, como antes.

Al sexto día dio alcance a los judíos. A la zaga iban los hombres que no conocían el nombre de sus padres, y Binyomín el profeta los conducía. Y aconteció que, cuando se detuvieron junto a una ruinosa casa del camino para descansar, llegó arrastrándose hasta ellos Yehudá.

Y dijo Binyomín:

²⁸ Circesio fue una antigua fortaleza romana ubicada en la confluencia del Éufrates y el Jabur (actual Siria). Rila es la montaña más alta de la península balcánica, situada en el suroeste de Bulgaria, célebre por su monasterio ortodoxo medieval, símbolo del cristianismo búlgaro.

—Helo aquí a quien traicionó a su pueblo y afeitó sus barbas. ¡Matadlo, judíos!

Y dijo Yehudá: “¡Hermano mío!”. Pero respondió Binyomín: “Tú no eres mi hermano”. Entonces Yehudá se levantó. Se le doblaban las rodillas, el cuerpo se le desangraba, de sangre estaban cubiertas sus manos, pero en el brazo izquierdo, debajo del hombro, blanqueaban tres manchas en forma de triángulo. Le salía sangre de la boca, y con sangre escupía palabras desconocidas, ajenas y frías. Y tomó un esclavo a Binyomín por el brazo izquierdo, y vieron los judíos debajo de su hombro las tres manchas blancas en forma de triángulo. Y tornó a temblar el profeta y a gritar en una ajena, sonora lengua y, liberando su brazo, se lo extendió a Zakkai, el guerrero, diciendo: “¡Córtalo!”. Y le cortó Zakkai, el guerrero, el brazo izquierdo por la clavícula, y cayó el brazo a la tierra. Y vieron los judíos las tres manchas blancas en el brazo, como los rastros de una llaga.

Y Binyomín lo levantó con la mano derecha y se lo arrojó a Yehudá. Yehudá cayó, y los judíos lo apedrearon. Con estruendo y sin prisa caían las piedras, aplándose en un pesado montón...²⁹

Sin ruido y sin prisa se cerró la puerta, y la gris oscuridad me miró en silencio. Y en mis ojos todavía estaba el oro del desierto, el soñoliento sol.

—¡Veniamín! —grité—. ¡Llevame con vos, Veniamín!

Un rumor rítmico detrás de la pared me respondió: como piedra cayendo sobre piedra. Y de pronto una voz sostenida y potente como una cuerda gritó:

—¡Maldito seas!

Y el ruido de innumerables pasos. Y yo, apoyado en la húmeda pared, la arrañaba frenéticamente. Mi cuerpo, herido, cubierto de sangre, gritaba de dolor. El ruido se apagaba en la distancia. Después el silencio.

29 Este pasaje constituye el clímax simbólico del conflicto entre Yehudá y Binyomín. El conflicto entre las formas posibles de la identidad judía —una orientada por la fe, la tradición, el colectivo y la misión profética; la otra, por la soledad, la incredulidad y la afirmación individual— se lleva aquí al punto de no retorno mediante la ruptura entre los hermanos. Por un lado, el pasaje representa la oposición existencial e ideológica entre el apóstata, el “traidor”, el asimilado (Yehudá) y el profeta y líder mesiánico, portador de las tradiciones ancestrales (Binyomín). Por otro, puede leerse como una reformulación del drama del hermano rechazado, constante en la Biblia hebrea, desde Caín y Abel hasta Esaú y Jacob, o Joab y Absalón, como mencionamos en una nota anterior.

—¡Veniamín! —grité—. ¡Hermano mío! ¿Por qué me has abandonado?
Y de nuevo el silencio.

Pasaron minutos, y quizás días. No sé cuánto tiempo estuve parado así: inmóvil, adolorido, sin pensar. Y no sé por qué de pronto, doblándome, me puse a subir las escaleras. El ascenso era difícil y sofocante. Mis pies fustigados se resbalaban, mis rodillas tocaban los escalones. Y de pronto tropecé. En ese mismo momento parpadeó la lámpara, y vi que sobre el escalón frente a mí yacían mi vestido, el vestido de Veniamín y el brazo izquierdo de Veniamín. Lentamente rezumaba aún del hombro la sangre tibia y blanqueaban triunfantes tres *marcas de viruela* en forma de triángulo, eterno sello de la sabia Europa.

III

Salí a la calle. Mi vieja campera favorita, mis viejos pantalones favoritos ocultaban el desgarrado quitón y el desgarrado cuerpo. No me dolía. Como una enorme curita, la ropa cubría mis heridas. Y solo en mis ojos vagaba aún el sol dorado y caliente.

Un negocio. En la vitrina, un espejo. Y en el espejo, un hombre calvo, de frente angosta, con húmedos ojos astutos, sucio y repulsivo. Soy yo. Me reconocí a mí mismo. Y comprendí: todo lo que había en mí de hermoso y antiguo: la frente alta y los ojos ardientes — todo se había quedado allí, en el camino que corre a través de Circesio y Rila hasta Jerusalén. Por aquel camino van a su patria los judíos, los conduce Sesbasar, hijo de Joaquim, y detrás va Binyomín, el profeta manco.

Petersburgo se extendía sobre el Nevá en calles rectas y rectas intersecciones. Presurosas como rayos de sol, las calles y las enormes silenciosas casas. Y sobre Petersburgo el gris y frío cielo, natal, pero ajeno.

Julio, 1922.
Traducción de Julián Lescano.

Identidad, duplicidad y locura en la Rusia de los años 1840 “El primero de mes” de Iákov Butkov

Alejandro Ariel González

Comparar a los llamados escritores secundarios con los clásicos de primera magnitud resulta siempre algo incómodo. Sin embargo, las regulidades del proceso literario solo pueden estudiarse contraponiendo ideas y motivos y el modo en que estos se manifiestan en escritores de distinta envergadura.

Borís Mélaj (1967)

Iákov Butkov y el campo literario ruso a mediados de los años 1840

En la década de 1840 comienza a consolidarse en Rusia el programa estético-literario que posteriormente se conocería como “escuela natural”, antecesora del realismo. La figura medular de esta corriente era Vissarión Bielinski, quien propugnaba dejar de lado los esquemas románticos, las fantasías autorales y la floritura verbal en las composiciones y reflejar las condiciones de vida y el habla del pueblo sencillo. Sobre las publicaciones que sirvieron de “órganos” a esta corriente ya hemos escrito en otra oportunidad.¹ Aquí cabe enfatizar un hecho significativo: en 1846, por fuera de las revistas y de los almanaques literarios, se publicaron solamente dos libros en ediciones independientes, *El bosque de Brinsk*, de Mijaíl Zagoskin, y el segundo tomo de *Cumbres de Petersburgo*, de Iákov Butkov, que no pasó en absoluto desapercibido por la crítica. La obra de Butkov fue objeto de tironeo entre los sectores conservadores y progresistas: lo que estaba en juego, a través de ella, era el lugar de Gógol como fundador de la nueva corriente literaria y también, en el caso de Bielinski, el afán de posicionar al joven Dostoievski como un auténtico talento. Veamos en detalle este aspecto.

1 Véase González (2018).

Iákov Petróvich Butkov² inicia su carrera literaria en el verano de 1845,³ cuando, en el periódico político y literario *La Abeja del Norte*, órgano conservador editado por Faddéi Bulgarin,⁴ publica los cuentos “Un hombre decente” y “La cintita”. Esta primera intervención en la arena literaria no suscitó comentarios críticos. Pero unos meses después, como decíamos, aparece el tomo I de *Cumbres de Petersburgo*, en los que Butkov incluye “Un hombre decente”, “La cintita”, “Un hombre honrado”, “El avisulado” y “Cien rublos” acompañados de una introducción titulada “Palabras edificantes sobre las cumbres de Petersburgo”.⁵ Quien edita *Cumbres de Petersburgo* es Nikolái Grech, coeditor, junto con Bulgarin, de *La Abeja del Norte*. Esta circunstancia merece toda nuestra atención. Bulgarin, desde posiciones conservadoras, venía criticando acerbamente el giro progresista y social que Bielinski pretendía dar a la literatura. Bielinski anclaba en Gógol, aun en contra de la opinión de este, el comienzo de la “nueva escuela”. Se entiende: gobernaba el principio de autoridad, es decir, cuando una nueva generación intenta valerse de un nombre canónico para hacer pie y justificar su programa. Esta operación de Bielinski llevó a que los sectores conservadores de la época intentaran, entonces, bajarle el precio a la obra de Gógol con el fin de deslegitimar a la nueva corriente. Tales eran las condiciones del campo intelectual ruso en esos años. Por eso, no son casuales las palabras que Bulgarin dedica a *Cumbres de Petersburgo*:

Si el destino le hubiera dado a Butkov tanto oro o incluso tanta maestría para vivir en el mundo cuanto le ha dado de inteligencia, humor puro y poder de observación, la publicación de este tomo habría causado mucho

2 Sobre su persona y la escasa información que hay sobre ella, véase también González (2018).

3 Anteriormente, en enero de 1840, poco después de que Butkov llegara a San Petersburgo, se publicó en la revista *El Hijo de la Patria* un poema llamado “Gaidamak, extracto de una novela”.

4 Faddéi Bulgarin tendría una relación ambivalente con Iákov Butkov: En una carta de 1848 a la policía secreta, Bulgarin informaba que Butkov había ido a verlo dos años antes en un estado de extrema pobreza, que había sentido piedad de él, le había dado dinero y le había publicado alguno de sus cuentos. Sin embargo, posteriormente, se encargaría de minar su carrera literaria con delaciones a la policía secreta, que sospechaba que Butkov participaba en círculos revolucionarios.

5 El cuento “Cien rublos” puede leerse aquí: <https://eslavia.com.ar/cien-rublos/>; “Palabras edificantes sobre las cumbres de Petersburgo”, aquí: <https://eslavia.com.ar/palabras-edificantes-sobre-las-cumbres-de-petersburgo/>.

ruido y clamor y los ejemplares se habrían agotado en un solo día [...] *Cumbres de Petersburgo*, a pesar de todo su ingenio, no pondrá a su autor en la palestra, porque este tiene una mirada independiente, un humor genuino y su valor no radica en cuadros sucios, sino en la verdad. Gógol hace reír con caricaturas y, desde lo alto, escribe sus cuadros con mugre; Butkov está abajo, pero dibuja del natural y con colores luminosos. No comparamos a los dos escritores, pero se trata de un mismo género, con la única diferencia de que el lenguaje de Butkov es puro y correcto, sus cuadros son luminosos, él no se atreve a llamar *poema* a su relato y no hallará a un amigo que lo llame Homero. Recomendamos el libro de Butkov a todos los amantes de una lectura entretenida e ingeniosa. Butkov ha comprendido cabalmente qué es el humor y, al hacernos reír, nos hace al mismo tiempo pensar y sentir. No vamos a recomendar el segundo tomo de *Cumbres de Petersburgo*: apresúrense ustedes mismos a comprarlo (Bulgarin, octubre 1845).

Anticipando la respuesta de Bielinski, cerraba su reseña con las siguientes palabras: "Algunas revistas, por supuesto, pondrán todo su empeño en aniquilar a Butkov por el hecho de que *La Abeja del Norte* lo elogia (y eso es un crimen horrendo!) y coloca junto a su nombre el de Gógol en cuanto creador de última categoría" (*idem*).

Bielinski, claro, recogió el guante. Desde *Apuntes Patrios* respondía:

Recientemente un periódico quiso hacer de Butkov un adversario peligroso del talento de Gógol, y ¿qué sucedió? Todos consideraron que Butkov, en efecto, tiene talento, pero que de él no se puede decir nada más, y que tampoco hay nada extraordinario que esperar de él (Bielinski, 1846).

Unos meses antes, en su reseña de *Cumbres de Petersburgo*, afirmaba:

Butkov es un talento puramente satírico y en absoluto humorístico. Carece de profundidad, de fuerza y de creatividad. Sin embargo, en el autor se nota inteligencia, poder de observación y, por momentos, ingenio y mucha comicidad. Sabe percibir el aspecto gracioso de la vida y captarlo (Bielinski, 1845).

Poco después, ampliaba con un comentario que parece el negativo del precedente:

A primera vista se nota que el talento de Dostoievski no es satírico, no es descriptivo, sino, en grado sumo, creativo, y que el rasgo predominante de su talento es el humor. No nos asombra por ese conocimiento de la vida y del corazón humano que da la experiencia y la observación. No, él los co-

noce, y los conoce en profundidad, pero *a priori*, consecuentemente, de un modo puramente poético, creativo. Su conocimiento es talento, inspiración (Bielinski, 1846).

Vemos que el ejercicio de esgrima entre Bulgarin y Bielinski tomaba a Butkov de pretexto para 1) discutir el lugar y los méritos de Gógol y 2) ensalzar al joven Dostoievski; esto sobre el fondo de la disputa principal: atacar y defender, respectivamente, la nueva escuela literaria.

Ahora bien, más allá de la tendenciosidad de estos análisis, tanto Bulgarin como Bielinski entrevieron aspectos novedosos y notables en Butkov, lo cual también puede decirse de otros reseñistas contemporáneos. En general, Butkov fue considerado un discípulo de Gógol y un cultivador del género fisiológico tan en boga en aquellos años; todos encontraron en él destellos de talento, de originalidad, y coincidieron en que su debut en las letras era auspicioso.

Además, es en medio de esta polémica cuando se acuña el concepto de “escuela natural”, que Bulgarin (1846b) empleó despectivamente respecto de la nueva escuela en 1846 y Bielinski adoptó en clave positiva a comienzos de 1848, en un artículo en el que ya incluye a Butkov como miembro de esta escuela:

Cabe añadir que las escuelas hostiles a la natural no pueden presentar ninguna obra mínimamente notable que demostrara en la práctica que es posible escribir bien siguiendo reglas opuestas a las que propugna la escuela natural. Todos los intentos de esa índole acabaron en el triunfo del naturalismo y en la decadencia de la retórica hueca. Al notar eso, algunos adversarios de la escuela natural intentaron contraponer a ella a sus propios escritores. Por ejemplo, un periódico creía menoscabar con Butkov la autoridad del mismísimo Gógol (Bielinski, 1848).

Otra vez Butkov en el medio de la contienda. Pero eso no es todo: el propio término realismo aplicado a la literatura lo introduce en la lengua rusa Pável Ánnenkov en un artículo de 1849 en el que ofrece un panorama de las obras publicadas en el año 1848. Reproduzcamos la frase exacta en la que aparece por primera vez en ruso la palabra “realismo”:

Ya hemos hablado mucho de la corriente fantástica, pero, dado que en esta obra de Butkov se nota además la intención de reconciliar esa corriente con el realismo, con la vida real, diremos entonces algunas palabras sobre el realismo propiamente dicho y sobre cómo se lo entiende entre nosotros (Ánnenkov, 1849).

Curioso destino el de Butkov: la discusión en torno a sus obras sirvió, entre otras cosas, para forjar dos términos fundamentales de la ciencia literaria, uno más epocal y de corta vida —“escuela natural”—, otro imperecedero —“realismo”. Sin embargo, tanto su obra como su nombre han quedado sepultados en la historia.

Volvamos a la frase de Ánnenkov, que, además de testimonio, nos sirve para echar luz sobre la tensión que generaba la obra de Butkov. Ánnenkov comienza su artículo analizando la “escuela fantástico-sentimental”, nucleada alrededor de Fiódor Dostoievski, su principal referente. Estos escritores, según él, “se ocupan preferentemente de la historia psicológica de la locura” de sus personajes. *El doble* y *La patrona* serían los textos fundantes de esta corriente. Luego Ánnenkov reseña *Un corazón débil* y *El ladrón honrado*, también de Dostoievski, y pasa a quienes considera los “imitadores” de este autor: Iákov Butkov y Mijaíl Dostoievski (el hermano mayor de Fiódor). Así llega a la frase que citábamos: esta escuela, sobre la que volveremos más abajo, se aparta, siempre según Ánnenkov, del desarrollo genuino, es decir, realista de la literatura rusa, y se extravía en historias fantásticas. Ese es el reproche que dirige a Butkov, de quien elogia sus primeros cuentos y relatos (*Cumbres de Petersburgo*) y su pluma de retratista. En los relatos que reseña ahora, *El hombre oscuro* y *La avenida Nevski*, o *Viajes de Néstor Zaletáiev*, Butkov incurre en un humor forzado, en una verbosidad innecesaria, en una búsqueda infructuosa por otorgar verosimilitud a la historia. En perspectiva, la lectura que Ánnenkov hace de Butkov es muy similar a la que Bielinski hizo de Dostoievski: tras un comienzo prometedor con *Gente pobre* (*Pobres gentes*), Dostoievski frustró las expectativas “desviándose” al fantástico.

Resulta sin duda sintomático que en esta y en otras reseñas de la época Dostoievski y Butkov fueran puestos uno al lado del otro. A nadie escapaba la diferencia de talento, de profundidad, de recursos, de alcance, pero tampoco la afinidad entre ambos escritores. Afinidad que tenía bases reales y que no se reducía a una mera imitación, como veremos a continuación.

Butkov y Dostoievski

Es escasa la bibliografía sobre Butkov. En Rusia, solo hay unos pocos artí-

culos y algunas menciones en libros de historia de la literatura. En Occidente, el único libro del que tenemos noticia es el de Peter Hodgson (1976). En cuanto a su biografía, los datos con los que contamos son exigüos. De todas formas, se sabe que Dostoievski y Butkov se conocieron cuando colaboraban en *Apuntes Patrios*, en un momento muy particular y delicado para el primero. Tras caer en desgracia con *El doble* (desgracia que él mismo exageró), el joven Dostoievski, con el orgullo herido, pasó un período de ostracismo, abandonó los círculos literarios que frecuentaba y se rodeó de un grupo muy pequeño de allegados. Por su parte, Butkov, de carácter horaño y una susceptibilidad desmedida, rehuía el contacto con casi todos los escritores contemporáneos. Esta circunstancia los acercó. De aquellos años tenemos el testimonio de Stepán Ianovski, médico personal de Dostoievski:

A Fiódor Mijáilovich le gustaba mucho la compañía o, mejor dicho, las reuniones de jóvenes anhelantes de algún desarrollo intelectual, pero en especial le gustaba la compañía en la que se sentía como en una cátedra desde la que podía predicar. Con esas personas a Fiódor Mijáilovich le gustaba conversar, y, como por sus dotes y su talento, así como por su conocimiento, era incommensurablemente superior a muchas de ellas, experimentaba un singular placer en formarlas y en observar el desarrollo de los talentos y del camino literario de esos jóvenes compañeros suyos. No recuerdo a ninguno de los compañeros de Fiódor Mijáilovich que yo conocía (y los conocía casi a todos) que no considerara un deber leerle sus obras. Eso hacían Aleksandr Poretski, Iákov Butkov, Piotr Tseidler [...] Lo único que le gustaba a Fiódor Mijáilovich era organizar a veces un almuerzo en el Hôtel de France, en la calle Málaiia Morskaia, en compañía de todos sus allegados [...] Al terminar esos almuerzos festivos, Fiódor Mijáilovich se acercaba con especial placer a todos, le estrechaba la mano a cada uno [...]. A Iákov Butkov, además, le daba un beso (Ianovski, 1990: 236-242).

Ianovski menciona repetidas veces a Butkov en sus memorias. Las relaciones literarias entre Butkov y Dostoievski comenzaron entonces. Butkov pertenecía a esa “escuela de Dostoievski” que integraban también Mijaíl Dostoievski, Aleksandr Palm, Ievgueni Grebionka y otros.⁶ Los contemporáneos vieron en ambos a seguidores de Gógol, adherentes a la corriente gogolianista. En el siglo XX, Vasili Kuleshov, a quien debemos profundos estudios sobre la literatura rusa

⁶ Cf. Kuleshov, V. I. (1982). *La escuela natural en la literatura rusa del siglo XIX*. Moscú: Prosveshenie.

del siglo XIX, marca una diferencia entre Gógol y los escritores de la escuela natural: estos últimos basan sus tramas no en episodios, no en anécdotas, sino en escándalos, lo que les permite describir no solo la situación, sino también los caracteres. Otro aspecto importante de las obras de la escuela natural es la elevada carga ideológica de los personajes; cada uno es portador de una determinada concepción de la vida. En cuanto a Butkov, observa rasgos comunes con la prosa del Dostoievski de entonces: la simultaneidad dramática de la acción, el recurso de la anticipación verbal, la abundancia de palabras explicativas que parecen compadecerse del amor propio del hombre que revela sus sentimientos, la advertencia sobre lo que seguirá, énfasis estilísticos. Butkov, según Kuleshov, dominaba con éxito la difícil tarea de la caracterización verbal del personaje y ayudó a elaborar un tipo nuevo y más complejo de narración. Su fraseo, al igual que el de Dostoievski, era cenagoso, con muchas frases intercaladas, repeticiones, digresiones, aclaraciones, saltos que no parecen venir al caso, pero que transmiten el perturbado mundo del "hombre pequeño", su afán de afirmarse a ojos de su interlocutor, su deseo de ser escuchado (Kuleshov, 1982: 213).

La "escuela de Dostoievski", así, sería una corriente dentro de la "escuela natural" definida por características estilísticas.

Otro trabajo destacado sobre las relaciones artísticas entre Butkov y Dostoievski lo ha provisto Irina Chistova (1971). La autora inscribe debidamente a ambos escritores dentro de la corriente gogoliana y coincide con Bielinski respecto de la diferencia entre sus talentos. Según ella:

El peculiar material "estadístico" reunido por Butkov parece cobrar vida bajo la pluma de Dostoievski. Su primera obra Dostoievski la crea precisamente siguiendo el principio de "humanización" del modelo; esto concierne tanto a las escenas de carácter genérico-descriptivo cuanto, lo que reviste especial importancia, al tipo mismo del funcionario. En Dostoievski, el consejero titular dejar de ser simple objeto de representación como tipo social definido (bosquejo fisiológico) o como personaje cómico establecido, una especie de máscara (Chistova, 1971: 103).

Seguidamente, señala que en Butkov ya se observa un intento de apartarse del tratamiento de la figura del funcionario que predominaba a fines de los años 1830 y principios de los 1840. En *Cumbres de Petersburgo* hay una incipiente búsqueda del hombre en ese funcionario pequeño, temeroso, acosado por el

entorno; un intento de penetrar en su psicología, en sus motivaciones, en su conciencia: “A Butkov le interesa mostrar a su personaje en cuanto persona, bosquejarlo desde todos los puntos de vista, con todos sus defectos y virtudes, con sus fortalezas y debilidades, en toda su complejidad y carácter contradictorio” (Chistova, 1971: 104). Chistova ve aquí un elemento que hace de Butkov un predecesor de Dostoievski, en línea con lo que afirmaba el investigador Víktor Vinográdov (1924), para quien en *Cumbres de Petersburgo* se traslucen ya el personaje del pequeño funcionario con “ambición” (68). No obstante, Butkov no llega al punto alcanzado por Dostoievski, pues no abandona el punto de vista autoral, no dota a sus personajes de una voz cabalmente propia; la descripción externa prevalece y el lector no accede al interior del personaje.

Observaciones interesantes hace Borís Méilaj (1967) en su prólogo a la única edición soviética de *Cumbres de Petersburgo*. Para él, en Butkov hay una novedad respecto de Gógol en la representación del “hombre pequeño”; este ya no es una mera marioneta o alguien abrumado por las circunstancias, sino que también incide en su destino con su actitud resignada, con sus cortas miras. Es claro que el culpable último de su desgracia es el orden social injusto y despiadado, pero eso no exime al “hombre pequeño” de cierta responsabilidad en su suerte. A la vez, y por esto mismo, en Butkov, a diferencia del joven Dostoievski, no hay una nota sentimental ni una idealización de la figura del “hombre pequeño”, así como tampoco de la idea de “resignación”. Para Méilaj, el tratamiento de este tipo socio-literario en Butkov sigue la línea inaugurada por Pushkin en *El jinete de bronce*, en el cual se entrevé el potencial revolucionario de estos seres oprimidos.

Peteg Hodgson, tomando estos aportes de los académicos rusos, plantea que la obra de Butkov constituye un eslabón entre la de Gógol y la de Dostoievski, dejando así de lado la interpretación reduccionista que lo hace un mero discípulo o imitador de este último. Hodgson adscribe a Butkov a la escuela del “naturalismo refractario”, es decir, la de ese grupo de escritores que, como decíamos, no se limita a una representación naturalista, fisiológica, daguerrotípica de la realidad circundante, sino que en sus textos hay una elaboración artística consciente, una trama, un desarrollo más o menos logrado de los acontecimientos y de los personajes, así como un narrador cuya objetividad comienza a ser pue-

ta en duda, que vacila, que no ofrece plenas garantías al lector. El humor y el grotesco son dos pilares fundamentales en la poética de Butkov, aunque hay un desplazamiento respecto del modelo gogoliano.

Estas consideraciones nos permiten poner en perspectiva el cuento “El primero de mes” y analizar en él algunas cuestiones puntuales.

Identidad, duplicidad y locura en el “pequeño funcionario”

La Petersburgo de los años 1840 era un terreno “propicio” para que la cuestión de la identidad ocupara un lugar central. Por un lado, tenemos el carácter artificial de la ciudad, su construcción forzada “desde arriba”, su existencia “inorgánica” y aislada respecto del resto del país. Por otro lado, sus pautas sociales —impregnadas por las relaciones jerárquicas del mundo administrativo—, el tono oficial, la observancia de las reglas del decoro, la apariencia y el cumplimiento permanente de la etiqueta quitaban espontaneidad a los vínculos humanos. La experiencia más novedosa e inmediata, acaso, fuera la burocratización, uno de los modos que asumía la vida moderna en la gran ciudad. La impersonalización impuesta en el servicio al Estado, donde cada individuo desempeñaba una función y solo tenía “valor” en función de ello, no escapó, desde luego, a la sensibilidad literaria. En la segunda mitad de la década de 1830, pero, sobre todo, a partir de “El capote” de Gógol, la literatura se pobló de oficinistas: personajes opacos, tipificados, estereotipados, desprovistos de vida interior, de pocas luces y cortos alcances. “El capote”, sin embargo, significó un giro en la representación del oficinista, que deja ya de ser solo una marioneta, una caricatura, y es alguien capaz de suscitar compasión en el lector. Poco a poco, la narrativa rusa indagará, como decíamos más arriba, en la subjetividad de esos hombres de oficina, de esos anónimos empleados estatales, y es aquí, en este punto de inflexión, donde se inscribe *Cumbres de Petersburgo*.

La impersonalidad y la burocratización van de la mano de la intercambiabilidad. No importa quién se es, sino qué cargo se ejerce. Lo particular, lo singular, lo distintivo es barrido por el aparato del Estado. Eso alcanza a los nombres, que no son sino etiquetas. En tal ambiente, donde el rango importa más que la persona, se plantea muy naturalmente el problema de la identidad. ¿Cuál es el asidero de esta? ¿Sobre qué base construirla en una sociedad jerarquizada, automa-

tizada y, también, excluyente? Para tener identidad se necesita un puesto, una vacante, ya que la identidad coincide con el rango. En el cuento “Cien rublos”, el protagonista, Avdéi, exclama: “¡Para qué he venido al mundo si no hay vacante para mí!”. Sin cargo no hay suelo bajo los pies. Los pequeños funcionarios de la literatura rusa de estos años sucumben uno tras otro cada vez que son abandonados por la autoridad, es decir, por el fundamento último de la identidad en una sociedad semejante: Akaki Akákievich no muere cuando le roban el capote, sino cuando es ninguneado por su jefe. Goliadkin, de *El doble*, se vuelve loco cuando es expulsado de una recepción en casa de sus superiores. Hasta en el cuento de Chéjov “La muerte de un funcionario”, escrito décadas más tarde, ocurre lo mismo: el protagonista muere cuando es rechazado por su superior. Los personajes de Butkov siguen esta impronta.

No es casual que, en este contexto de identidad devaluada, vacilante, los escritores recurrieran al tópico de la duplicidad, ampliamente explorado por la literatura fantástica de los dos decenios precedentes. Ya en Gógol la duplicidad aparece como una yuxtaposición del plano fantástico y el realista (“La nariz”, “El capote”, “El retrato”, “La avenida Nevski”). La nueva orientación literaria llevaría a que los escritores engarzaran el tema del doble con el del hombre pequeño en una ambientación naturalista. Esta es la vía que sigue Butkov.

“El primero de mes” se inicia con un recurso muy gogolianiano: los nombres de los protagonistas —Ievséi Ievtéievich y Ievtéi Ievséievich— son un humorístico juego de espejos. Los dos son secretarios colegiados y viven juntos, “a medias” (!), en un mismo cuchitril. Sus caracteres son exactamente opuestos: uno es previsor, calculador, ahorrativo; el otro es derrochador y sucumbe rápidamente a las tentaciones. Los dos experimentan frustración en el trabajo, pero por razones opuestas: Ievtéi, formado, culto, con aspiraciones intelectuales, ocupa el cargo de copista; Ievséi, que no ha terminado la escuela primaria y todo lo que desea es copiar, ocupa el cargo de ayudante de jefe de despacho y se ve obligado a redactar, actividad “creativa” que detesta.

Los dos secretarios colegiados habitan en un mundo de máscaras, donde las identidades son cambiantes. Dos consejeros de Estado frecuentan a escondidas a una misma mujer que les hace creer a cada uno que se trata de una mujer distinta:

A estos generales Anna Alekséievna, o *madame* Karolina, los recibía de un modo tan astuto que ellos nunca experimentaron la desazón de encontrarse el uno al otro en su pequeño cuarto de estar, y, aunque eran viejos conocidos, en sus conversaciones más cordiales tras una copa de champaña barata no podían adivinar que tenían una misma conocida. Sabían y estaban firmemente convencidos de que uno se daba con Anna Alekséievna, que vivía en un edificio grande junto al puente Kámenni, mientras que el otro se daba con Karolinchen, que vivía en el mismo edificio, pero por otra escalera.

Son estos consejeros de Estado —una pareja de dobles— los que ayudan a “Karolina Ivánovna” a mejorar su situación buscándole un marido. Cada uno encuentra a un secretario colegiado, que son Ievséi Ievtéievich y Ievtéi Ievséievich. A su vez, estos caerán en el mismo engaño. Aquí el motivo de la duplicidad reconoce una de sus formas tradicionales: la de la comedia de enredos. También, el nombre Karolina Ivánovna era muy frecuente en las obras de aquellos años relacionadas con la duplicidad y las máscaras: en 1839, el protagonista del cuento “El difunto viviente” de Vladímir Odóievski, en el que se aborda la doblez moral del protagonista y de la sociedad, visita a Karolina Ivánovna; a casa de Karolina Ivánovna viaja el jefe de Akaki Akákievich cuando este se le aparece como fantasma y le quita el capote; en el departamento de Karolina Ivánovna vivía Goliadkin antes de que se le apareciera el doble, quien, a su vez, y en apariencia, ocupa ahora la misma habitación que él en ese departamento. En “El primero de mes”, la mirada de Karolina Ivánovna reúne a esas dos «mitades» de una misma persona que son Ievséi y Ievtéi:

Así pues, al recibir a la hora asignada a cada uno de los dos novios, la anterior cabecita castaña, conocida por uno como Anna Alekséievna y, por el otro, como Karolina, estudiaba sus cualidades y, cuanto más las estudiaba, más le costaba dar preferencia a uno por sobre el otro... Quería componer a partir de ambos un funcionario conjunto que reuniera una cantidad innumerable de cualidades valiosas que debían constituir en Petersburgo una rareza de lo más rara: un secretario colegiado cabal e intachable y un marido absoluto.

Hasta aquí, estamos en el tratamiento convencional del doble. La singularidad de Butkov reside en la lengua (en la que abundan juegos de palabras, jerga de oficina, giros coloquiales, guiños a un lector que comprende la vida de los

pequeños funcionarios, sus necesidades, sus miserias, sus expectativas⁷) y en la mirada “vertical” de la sociedad por sus distintos estratos, *leitmotiv* de *Cumbres de Petersburgo*. Ahora bien, vemos que uno de los personajes, Ievtái Ievséievich, hace un recorrido particular. Su complejidad es mayor que la de su sosias. Sus impulsos son contradictorios, lo cual se aprecia gracias a la introducción del monólogo interior en una larga y muy dostoievskiana secuencia donde pensamiento y acción colisionan:

“Los licores —pensó— son la misma tontería que los pastelillos. Sé muy bien qué son los licores y qué son los pastelillos [...] ¡Pero no iré, he dicho que no iré, así que no iré! Sé controlarme: ¡tengo una voluntad de hierro!”.

Y Ievtái, sin haber terminado de abjurar de la avenida Nevski, se dirigió a ella.

Caminaba con la firme intención de no desviarse hacia ninguna parte hasta llegar al puente Ánichkov, y solo allí, tras cerciorarse de la tenacidad e inflexibilidad de su voluntad, se ablandó un poco consigo mismo y deseó recompensarse por esa heroica cualidad con un paseo de vuelta por la Nevski hasta la Morskaia, en calidad de juez severo y de observador imparcial de las costumbres petersburguesas.

“Ahora me he demostrado a mí mismo que puedo comportarme en función de pautas racionales —pensó Ievtái—. Una vez pasaba por delante mismo de una confitería y me dije que no entraría en ella... ¡Decirlo y cumplirlo fue una misma cosa! [...]”.

Y el hombre dotado de un carácter fuerte, de una voluntad inflexible y de hierro, interrumpió de súbito sus razonamientos práctico-filosóficos sobre la vanidad de las confiterías y entró corriendo... joh, débil y jactanciosa humanidad!... entró corriendo en la confitería.

De carácter voluble, Ievtái se entrega al influjo de Ievséi, pero su naturaleza demanda otra cosa. Tiene aspiraciones. Siente que su lugar es otro, que no encaja. Su encuentro con el asesor colegiado (un Svidrigáilov en forma embrionaria) y el diálogo que mantiene con él le iluminan un nuevo modo de ver la vida:

Una conjunción de causas menores y de condiciones aniquiló la seguridad en sí mismo: el primero de mes, en el que el funcionario vive lo que suele llamarse vida; los diez rublos que ve y que posee solo el día primero; los diversos licores de propiedades indescriptiblemente prodigiosas; las

⁷ Incluso hay guiños metaliterarios al lector, como cuando el propio narrador califica de “verídica” la historia que está contando. El mismo recurso emplea Dostoievski en *El doble*.

dimensiones inusualmente atléticas del asesor colegiado; la extrañeza de sus postulados y argumentos respecto a que en la sociedad los principios animales prevalecen sobre los espirituales; la deprimente y sombría perspectiva que se le presentaba al contemplar su futuro; por último, el brusco contraste entre la luminosa, confortable y abundante confitería y la oscura y fría jaula en la que habitaba por falta de dinero; todo eso actuó sobre él con una fuerza inmensa, sublevó su espíritu, le infundió angustia, lo sumió en la desesperación...

En esas páginas accedemos al *umbral* de la conciencia del pequeño funcionario. El narrador presenta a un personaje que empieza a adquirir conciencia de sí como persona, como individualidad. Sin llegar a lo que haría Dostoievski en *Gente pobre*, asistimos al *comienzo* de la transformación de un funcionario en hombre. La identidad se *dinamiza* o, si se quiere, empieza a ser *problematizada* por el personaje. En este punto es que Hodgson, como indicábamos, ve en Butkov un eslabón intermedio entre Gógol y Dostoievski.⁸

El recorrido de Ievséi es más lineal. Lo conocemos como un aprendiz de Akaki Akákievich por el modo de llevar su economía. Se priva de vivir con tal de ahorrar. Si Akaki Akákievich ahorra para comprarse un capote, Ievséi acumula sus ahorros bajo el forro de su uniforme. Sin embargo, el lector accede a un rastro de lucidez:

Muchos años habían transcurrido desde que había trazado aquel plan ambicioso y colosal, que había concebido aquella idea grande y rigurosa. Y aquel plan y aquella idea habían reinado despóticamente sobre él hasta este instante, habían destruido en él todo arrebato juvenil y todo anhelo humano. ¡Ahora había llegado el fin de todo lo monstruoso, satánico, heroico! Largo tiempo había sido un *autómata* movido por la necesidad y por el deseo de superar, de aniquilar la necesidad. ¡“Por fin él también se había convertido en un *hombre*”!

Otra vez ese movimiento hacia la humanización, ese afán de ser *alguien*. En este caso, la identidad, paradójicamente o no en tiempos capitalistas, se pretende conseguir a través del dinero. Aflora aquí también un prototipo dostoievskiano: el “hombre pequeño” obsesionado por una idea gigantesca, superior a sus fuerzas y posibilidades.

⁸ En favor de esta idea habla el hecho de que “El primero de mes” influyó en *Una novela en nueve cartas*. Cf. V. I. Kuleshov, op. cit., 1982, pp. 212-213.

El clímax del cuento tiene una gran carga simbólica. Ievtái, que por lo anterior puede ser considerado la mitad negada (en términos psicoanalíticos) de Ievsái, quema el uniforme de este creyendo que era el suyo. Un *uniforme*. En el fuego. Ese uniforme, es decir, lo que unifica, lo que iguala, lo que despersonaliza, era la identidad misma de Ievsái, que habla en nombre de él, así como Ievtái habla en nombre de los impulsos humanos reprimidos:

—¡Pues bien, me has arruinado! ¡Me has quemado! ¡Oh, mi dinero!

—¡Sí, me has aniquilado! —dijo Ievtái—. ¡Me has aniquilado a mí y a mis principios! ¡Oh, mis principios!

Lo que sigue es una escena carnavalesca en la que la caída de las máscaras arrasa con la identidad, pues no hay nada detrás de ellas: “En un instante, el rostro de Ievsái experimentó un cambio terrible: era otro ejemplar de Ievtái”.⁹ Y las dos “mitades” se funden en una danza de locura ante las llamas que consumen el uniforme:

Los secretarios colegiados se pusieron a bailar algo así como un “vals del infierno”. Bailaron un buen rato y con furia; el suelo crujía bajo sus pies; las sillas quedaron hechas astillas; las camas, con sus anticuadas frazadas, fueron derribadas; a las puertas de la habitación estaban, mudos y asombrados, el portero, el aguatero, la dueña del departamento y varias viejitas curiosas. Nadie se atrevía a interrumpir la alegría de los secretarios colegiados, que, en amistoso abrazo, daban vueltas cada vez más rápido. Sus ojos eran cada vez más turbios y terribles; unas muecas les crispaban las facciones.

No hay identidad por fuera de las máscaras sociales. Ni siquiera hay rostro: solo una mueca crispada. Ievsái y Ievtái siguen el camino de Goliadkin: el manicomio. La locura, así, es más de índole sociológica que psicológica. O, si se quiere, es sociológica antes que psicológica. Lo que “loquea” es la realidad social (Fiódorov, 2004: 209). Quien no encaje, quien no sepa jugar el juego y, más aún, quien proteste, será expulsado y aniquilado. La locura sigue aquí la estela del Evgueni de *El jinete de bronce*: es destructiva, negativa, desprovista de toda aura romántica.

9 Peter Hodgson compara la escena final de “El primero de mes”, en la que Ievsái y Ievtái están sentados en la oscuridad de la comisaría, con la escena final de *El idiota*, en la que Mishkin y Rogozhin se sientan uno al lado del otro ante el cadáver de Nastasia Filíppovna. Cf., Peter Hodgson, op. cit., p. 151.

En otras palabras, la locura del “pequeño funcionario” de los años 1840 es el reverso del reconocimiento social, de la aceptación de las convenciones sociales, de la aprobación del poder.

Bibliografía

GONZÁLEZ, ALEJANDRO ARIEL (2018). “Una página desconocida de la literatura rusa: Iákov Butkov y la “escuela natural” en *Eslavia*, No. 2. Recuperado de <https://eslavia.com.ar/una-pagina-desconocida-de-la-literatura-rusa-iakov-butkov-y-la-escuela-natural/> (Consultado el 30/07/2025)

HODGSON, PETER (1976). *From Gogol to Dostoevsky. Jakov Butkov a reluctant naturalist in the 1840's*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag.

АННЕНКОВ, ПАВЕЛ (1849). [Рецензия]. *Современник*, номер 1. [ÁNNENKOV, Pável (1849). [Reseña] en *El Contemporáneo*, No. 1.]

БЕЛИНСКИЙ, ВИССАРИОН (1845). [Рецензия]. *Отечественных записках*, номер 12. [BIELINSKI, Vissarión (1845). [Reseña] en *Apuntes Patrios*, No. 12.]

БЕЛИНСКИЙ, ВИССАРИОН (1846). [Рецензия]. *Отечественных записках*, номер 3. [BIELINSKI, Vissarión (1846). [Reseña] en *Apuntes Patrios*, No. 3.]

БЕЛИНСКИЙ, ВИССАРИОН (1848). [Рецензия]. *Современник*, номер 1. [BIELINSKI, Vissarión (1848). [Reseña] en *El Contemporáneo*, No. 1.]

БУЛГАРИН, ФАДДЕЙ (октябрь 1845). [Рецензия]. *Северная пчела*, номер 243. [BULGARIN, Faddéi (octubre 1845). [Reseña] en *La Abeja del Norte*, No. 243.]

БУЛГАРИН, ФАДДЕЙ (1846). [Рецензия]. *Северная пчела*, номер 22. [BULGARIN, Faddéi (1846). [Reseña] en *La Abeja del Norte*, No. 22.]

БУТКОВ, Я. П. (1967). *Повесты и рассказы*. Москва: Издательство «Художественная литература». [BUTKOV, I. P. (1967). *Cuentos y relatos*. Moscú: Editorial Judózhestviennaia Literatura.]

ЧИСТОВА, ИРИНА (1971). «Бутков и достоевский (из истории литературного движения 40-х годов xix века)». *Русская литература*, номер 4, страницы 98-111. [CHISTOVA, Irina (1971). “Butkov y Dostoievski (de la historia del movimiento literario de los años 1840 del siglo XIX)” en *Literatura Rusa*, No. 4, pp. 98-111.]

ФЁДОРОВ, Г. А. (2004 [1974]). «Петербург Двойника». En *Московский мир*

Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. Москва: Издательство Языки Славянской Культуры [FIÓDOROV, G. A. (2004 [1974]). “Peterburg Dvoinka”. En *Moskovskii mir Dostoevskogo. Iz istorii russkoi judozhestvennoi kulturi XX veka*. Moscú: Izdatelstvo Iaziki slavianskoi kulturi.]

ЯНОВСКИЙ, СТЕПАН (1990). «Воспоминания о Достоевском». Вацуро, В. Э et al. (редакционная коллегия) (1990). *Достоевский в воспоминаниях современников*, том 1. Москва: Издательство «Художественная Литература». [IANOVSKI, Stepán (1990). “Recuerdos de Dostoievski”. En Vatsuro, V. E et al. (eds.) (1990). *F. M. Dostoevski en los recuerdos de sus contemporáneos*, tomo 1. Moscú: Editorial Judózhestviennaia Literatura.]

КУЛЕШОВ, В. И. (1982). Натуральная школа в русской литературе XIX века. Москва: Просвещение. [KULESHOV, V. I. (1982). *La escuela natural en la literatura rusa del siglo XIX*. Moscú: Prosveshenie.]

МЕЙЛАХ, Б. (1967). «Яков Бутков, его герои и сюжеты». Бутков, Я. П. (1967). *Повесты и рассказы*. Москва: Издательство «Художественная литература». [MÉILAJ, Borís (1967) “Iákov Butkov, sus personajes y sus tramas”. En Butkov, I. P., *Cuentos y relatos*. Moscú: Editorial Judózhestviennaia Literatura.]

ВИНОГРАДОВ, ВИКТОР (1924). «Сюжет и архитектоника романа Достоевского Бедные люди в связи с вопросом о поэтике натуральной школы». Творческий путь Достоевского. Ленинград: Книгоиздательство «Сеятель» Е. В. Высоцкого. [VINOGRÁDOV, Víktor (1924). “La trama y la arquitectura de la novela de Dostoievski Gente pobre en relación con la cuestión de la poética de la escuela natural”. En *El camino creativo de Dostoievski*. Leningrado: Knigoizdatel'stvo “Seiatel” E. V. Visotskovo].

El primero de mes

Iákov P. Butkov

I

Filosofía del primero de mes

Para el escribiente no hay una época más alegre, memorable y anhelada que *el primero de mes*.

Entonces el sol resplandece, la luna brilla y las estrellas arden más claras y radiantes. Incluso si hay, como acostumbra el clima petersburgués, lluvia y lodo en la calle, o si se produce una inundación, esos disgustos se sobrellevan el primero de mes una firmeza estoica: no suscitan quejas y fastidio como en otros días, sino bromas refinadas, burlas mordaces sobre el tiempo y, a veces, ¡sentencias edificantes! Es tal la fuerza beatífica del primero de mes que, una semana antes de su advenimiento, el pecho del escribiente respira con más libertad, su mirada sobre la vida se aclara, su egoísmo se debilita y su alma, a medida que se acerca el día primero, se embarga de un dulce presentimiento: ¡el cobro del salario! Y cuando este, cualesquiera sean las circunstancias climáticas y laborales, sobreviene, el escribiente renace por completo; por un día entero, se transforma en algo distinto a lo que suele ser todos los otros días: ¡está alegre, feliz, contento de sí mismo! En las Cumbres de Petersburgo se desata la actividad, reina una bulliciosa alegría. Las pequeñas y elevadas jaulas llamadas lisonjeramente “habitaciones con muebles, agua, criado, entrada especial y leña” se iluminan con velas *enteras* incluso cuando todavía están los últimos rayos del sol poniente o la luna llena, ¡objetos valiosos el resto de los días cuando falta un cabo de vela!

II

La mañana del primero de mes

En su tiempo habitaron en Petersburgo los secretarios colegiados Ievtéi Ivéievich y Ievséi Ivtéievich. Vivían a *medias* en uno de esos rimbombantes espacios dispuestos entre la cornisa y el tejado de los edificios de cuatro pisos, a idéntica distancia de la tierra y de la luna. La filantrópica inventiva de los arquitectos y propietarios dividió esos espacios, con ayuda de numerosos e ingeniosos tabiques, en jaulas estrechas y oscuras llamadas hiperbólicamente habitaciones. Viejas viudas, esposas de secretarios de provincia y aun de consejeros titulares suelen alquilar una sección entera de tales jaulas y las subalquilan exclusivamente a hombres de origen noble y a mujeres viudas o solteras que trabajan para las tiendas. Una jaula semejante, con el nombre de habitación especial con leña, agua y muebles, alquilaban los secretarios colegiados Ievtéi Ivéievich y Ievséi Ivtéievich por tres rublos al mes.

Estos secretarios colegiados eran de carácter apacible y de moral intachable. Uno de ellos, Ievtéi, escribiente de oficina, ganaba diez rublos en plata por mes; el otro, Ievséi, ocupaba el cargo de ayudante de jefe de despacho y, en calidad de tal, gozaba de un salario grande en comparación con el de su compañero, a saber: doce rublos al mes.

En su departamento reinaba siempre, excepto los primeros de mes, el más profundo silencio. Si bien cultivaban en general un mutuo sentimiento de amistad, las pequeñas y diversas incomodidades ligadas indisolublemente con las importantes ventajas de vivir a medias, así como la penosa monotonía de su existencia, llena de privaciones mezquinas, de tormentos oficinescos y de una criminal necesidad de medir con rigurosidad y a cada momento los gastos, acabaron causando en ellos una sabia falta de disposición a cualquier charla y explicación, “de las que nada resulta”. Además, los dos sufrían una singular desgracia en el trabajo.

Ievtéi, que había terminado la universidad, era copista de cargo y un profundo pensador de alma. La tarea de copiar la consideraba una grave ofensa a su persona. En vano solicitaba que le dieran tareas un poco más nobles, asegurando que podía redactar documentos tan bien como el jefe de despacho, y acaso mejor; en vano alegaba, en defensa de sus pretensiones, el irrefutable argumen-

to de que podía redactar tales papeles en la cantidad requerida “con un provecho importante para el erario”: ¡nada ayudaba! En la oficina lo consideraban, como ya hemos dicho, un profundo pensador, ¡y en cuanto tal no lo veían siquiera capaz de ocupar el cargo de ayudante de jefe de despacho!

Ievséi, al contrario, ya de niño, sentado ante el abecedario, soñaba con la dicha de copiar. El propio destino lo había preparado para ese puesto, concediéndole una letra bastante bella y negándole incluso la menor dosis de talento oficinesco; pero ese mismo decididor de la suerte humana, el ciego azar que había hecho de Ievtái un copista, le dio a Ievséi, que no había terminado la escuela primaria, el importante cargo de ayudante de jefe de despacho, que le imponía la obligación de *redactar* informes y reportes. En vano él, con profunda resignación, informó a quien debía que a él le resultaba halagüeño copiar documentos ya listos, que solo había estudiado en la escuela primaria, que ya su padre había sido un copista del senado que durante cuarenta años había ejercido la tarea de coser viejos papeles o, dicho en la jerga oficinesca, de reunirlos con otros semejantes; nadie prestaba atención a esas explicaciones. En calidad de ayudante de jefe de despacho debía redactar *por su cuenta*, y, sometiéndose a las circunstancias, redactaba en verdad con torpeza, con gran dificultad, pero lo hacía y era muy infeliz.

Así pues, cada uno de los amigos, perfectamente congelado por las circunstancias externas, se concentraba en sí mismo, no dejaban escapar queja alguna por el azar, que dispone de los hombres, ni observación alguna sobre las personas que disponen de los ascensos ni conjetura alguna sobre la mejora de su absurda existencia, que dependía de un ascenso. Solo el *primero de mes*, con su influjo mágico, los sacaba de su mutua insensibilidad, los revivía, les infundía deseos de hablar y entrar en digresiones.

La mañana del primero de noviembre Ievtái Ievséievich y Ievséi Ievtáiievich se despertaron y remolonearon en la cama bajo sus capotes de gamello, que hacían las veces de abrigos de cebellina y de cálidas frazadas. La expresión alegre de sus rostros indicaba que no hablaban solo a causa del exceso de temas de conversación, y, en efecto, no pasó media hora cuando ellos, emocionados por la alegre sensación del primero de mes, se transmitían sus sentimientos con miradas elocuentes. Ievtái hizo la siguiente pregunta a Ievséi:

—¿Duermes, Ievséi?

—¿Qué pasa, Ievtéi? —preguntó este.

—Nada —respondió Ivtéi.

—No, no duermo —respondió Ievséi—. Y, ¿tú?

—Yo tampoco.

Tras un breve silencio, producido por la mutua falta de costumbre de hablar a la mañana y por el agotamiento del tema, Ievtéi volvió a preguntar a su compañero:

—¿Sabes qué, Ievséi?

—¿Qué?

—¡Hoy otra vez es primero!

—¡Sí!

—¡Hoy debemos cobrar otra vez el salario!

—¡Sí, y también debemos pagar el alquiler!

—Pues mira lo que te diré, Ievséi: eres una máquina, no un hombre; vives del olfato, como un animal; en cambio, si razonaras, si pensaras...

—¿Qué pasaría si razonara y pensara? Cualquiera de nosotros, por mucho que razione y piense, no conseguirá nada.

—¡No, vamos! Si razonaras... No se debe prestar exclusivamente atención a la mera supervivencia; a veces hay que vivir también de la vida común de la humanidad. Si razonaras, descubrirías... ¿sabes lo que descubrirías? —exclamó Ievtéi casi con exaltación, incorporándose en su cama—, descubrirías el importante hecho de que los días influyen en los meses y que los meses influyen en los días.

—¡Oh!

—Crearías una filosofía de las cifras y de los días —continuó Ievtéi, cada vez más acalorado—, sabrías por qué algunos meses son felices y otros, infelices. Por ejemplo, el pasado octubre fue un mes largo, este mes de noviembre otra vez es largo, diciembre será más largo aún, y el próximo enero será tan largo como diciembre. Vamos, juzga por ti mismo: si no fueras una máquina de escribir, ¿no descubrirías acaso que esa concatenación de meses largos y más largos es sencillamente una injusticia, una ofensa a los nuestros? ¿No comprenderías acaso que el lejano febrero que viene después es el mejor de todos los meses, pues se

compone exactamente de veintiocho días; que ese febrero es un mes dichoso, noble, el único mes creado para los funcionarios, para nosotros, y que todos los demás son para los solicitantes y los acreedores?

—¡Fantasías! ¡Fantasías filosóficas! —respondió Ievséi—. Tú y yo no sacaremos ni un solo día a los meses largos, así que no tienes por qué acalorarte.

Tras un breve silencio, los amigos volvieron a conversar.

—¿Sabes qué? —dijo Ievtái.

—¿Qué? —preguntó Ievséi.

—¿El hombre goza de libre albedrío? —preguntó Ievtái.

—No sé —respondió Ievséi.

—Pues yo te diré que sí goza de él.

—Y, ¿con eso qué?

—¡Me caso!

—¡Oh! ¡Hay una buena dote, entonces?

—¡Espera! Antes hay que determinar el punto desde el cual considerar el matrimonio. ¿Para qué se casa la gente, en tu opinión?

—Para reproducir a los pobres, según la ley de Mahoma, y por la dote, según la costumbre europea.

—¡Así es! Y, ¿si no hay dote?

—En ese caso, los que se casan son tontos y filósofos.

—Para ti, ¿no hay nada que reemplace la dote?

—Sí: que la esposa goce de la protección de alguien ubicado muy arriba. A veces la protección bien vale la dote. Pero ¿con quién te casas?

—Antes dime lo que piensas: el hombre, además de libre albedrío, ¿dispone también de razón?

—No sé.

—Pues yo te diré que sí dispone de ella.

—Pero ¿con quién te casas?

—Me caso... Pues mira, Ievséi, dado que gozo de libre albedrío y de una razón clara, lo he pensado todo y veo que los nuestros deben casarse no en teoría, sino en la práctica... No importa que existan ciertos conceptos... ¡Los conceptos son una tontería! ¡No son hechos, no son leña, no son velas!

—¿Con quién te casas?

—A lo que voy con mi argumento es que me caso como un hombre pensante que posee una voluntad de hierro y una razón clara. Me caso con Anna Alekséievna.

—¡Con *esa*!

—¡Sí, con *esa*!

—Pero ¿cómo? Y, ¿el general?

—El general se ha puesto en mi lugar y quiere hacerme entrar en sociedad por medio de Anna Alekséievna.

—El general es un buen hombre. Y, ¿ya te has decidido?

—Solo he dicho que entrego mi destino al magnánimo cuidado de su excelencia y que haré todo lo que él considere bueno. Sin embargo, es una situación desagradable... Y, ¿si no tuviera una voluntad de hierro?...

—¿Qué hay con eso?

—Es que estaré con ella, con Anna Alekséievna, y...

—¡Eso no es problema! Lo que importa no es la esposa, sino el ascenso. Por cierto, te diré con franqueza que yo también me caso...

—¿De veras? Ya ves, lo que viene al caso, viene al caso. Y, ¿con quién?

—¡Con quién! Pues mira, Ievtái, en mi caso también hay algo delicado al respecto... Pero ¿qué le voy a hacer?... ¡Los superiores toman cartas en el asunto!

—Bueno, entonces no hay nada que decir. ¡Así son nuestros tiempos! Y, ¿con quién te casas?

—Con Karolina Ivánovna.

—¿Con *esa*?

—¡Sí, con *esa*!

Después de esta conversación, los secretarios colegiados de golpe, como autómatas movidos por un mismo resorte, se levantaron de la cama, en media hora se asearon y, vestidos con el uniforme reglamentario, descendieron de las Cumbres de Petersburgo y, en silencio, se separaron en diferentes direcciones: uno a copiar en contra de su voluntad; el otro, a redactar en contra de su naturaleza.

III

Una voluntad de hierro

El primero de noviembre, a las cuatro de la tarde, el mismo secretario colegiado que se llamaba Ievtéi pasaba por debajo del arco del Estado Mayor en dirección a la calle Morskaia, llevando en su vieja billetera el flamante billete rojo de diez rublos que acababa de recibir como salario. En su rostro alegre y sonriente, en sus ojos que pasaban animadamente de un objeto a otro, se reflejaba con claridad una dicha sublime, inexplicable a los kirguises y rentistas, dicha concedida al hombre de rango modesto una vez al mes, el día primero, y adquirida con un ayuno prolongado y penoso y con la privación de todos los bienes de Petersburgo, magníficamente iluminados, hábilmente expuestos, seductoramente andantes y observantes en todo el camino que va del lugar de trabajo al lugar de residencia.

Al llegar a la avenida Nevski, Ievtéi Ievséievich se detuvo y, mirando ora *a lo largo* de la Morskaia, ora *a lo largo* de la Nevski, se entregó a reflexiones muy prácticas acerca de adónde ir. ¿Debía seguir derecho, invariablemente hacia su jaula sublunar, según el orden establecido desde hacía mucho tiempo, pagar a la dueña el alquiler del departamento y cancelar una deuda importante con un almacenero, sin dejarse llevar por las tentaciones del primero de mes, o desviarse hacia la Nevski y experimentar algunas de las alegrías y dichas que se venden en las confiterías y en otros sitios a precios moderados?

Como todas las buenas personas que en casos decisivos no saben qué seguir, si las indicaciones de la razón o las pasiones del corazón, Ievtéi Ievséievich, inquieto por las dos preguntas arriba mencionadas, permanecía de pie ante una tienda inglesa y analizaba activamente todos los hechos y circunstancias que lo incitaban a ir directamente a su casa o a permitirse un desvío hacia la Nevski. Pero las distintas consideraciones en favor de una u otra opción eran tantas, las ventajas de seguir derecho eran tan claras y evidentes, la Nevski estaba tan radiante, las alegrías rosadas por la juventud y el frío lucían tan tiernas, que Ievtéi acabó perdiendo la facultad de analizar con calma las cosas y, fastidiado, se dijo: “¡No, no iré a la Nevski! Tengo dinero, pero he decidido no ir, ¡así que no iré! Menos mal que sé controlarme y que estoy dotado de una voluntad de hierro.

¿Qué me importa la Nevski si no he pagado el alquiler? ¿Qué me importan las confiterías si le debo un nabo al almacenero? ¿Qué me importan los licores si...?".

Contra el último ítem no encontró un argumento suficiente, y Ievtéi, que gustaba de analizar las acciones y redondear las frases siguiendo al dedillo ese libro pequeño llamado retórica, redondeó su monólogo con la siguiente exclamación adicional: "¡Qué me importan los licores!", y se quedó muy satisfecho con ese redondeo, pensando que, si le dieran curso libre, seguramente sería bueno para redactar no solo documentos de oficina, sino también textos **impresos**. Después, siguiendo con los ojos cómo se prendían los faroles en la majestuosa esquina de la avenida Nevski y la calle Morskaia, recordó que *otros* también lo consideraban buen redactor, pero *solo* buen redactor. Sin querer, dijo con el sentimiento de un juez justo sobre su propio caso: "¡Sí, imbécil!". Algunas honorables personas que pasaban por ahí lo miraron con aire significativo, y nadie en el fondo tomó ese epíteto descortés como dirigido a su persona. Solo un cochero que estaba en la esquina, un muchacho muy avisado y sensible, corrió hacia Ievtéi sacudiendo la fusta y exclamando: "¿Adónde lo llevo, señor? ¡Veinte kopeks el viaje!". Otro cochero, como salido de debajo del suelo, rugió en el oído mismo de Ievtéi: "¿Le parece bien por quince kopeks?". Y, en ese instante, la flor de los cocheros, un chofer temerario con un abrigo azul de campesino, acercó velozmente el trineo a los pies de Ievtéi y dijo con voz respetuosa, pero resuelta: "¡Haga el favor de subir!".

Ievtéi era un muchacho sencillo, siempre, excepto los días primero. En esos días, la tenencia de rublos le inculcaba el sentimiento de la propia dignidad, y no le gustaba conversar con gente inútil, como en su alma consideraba a los cocheros. Atareado por la súbita acometida de esos hombres inútiles, no atinó a sacarlos del error con alguna palabra y, lanzándoles una mirada de desprecio, cruzó hacia la otra vereda.

Entretanto, continuaba con la misma indecisión respecto a regresar invariablemente a su departamento. La indecorosa expresión sobre la avenida Nevski que se le había escapado como consecuencia de su enfado por la maraña y amplitud de hechos, inaccesibles al análisis, quedó olvidada, y Ievtéi siguió desenrollando el hilo de sus reflexiones *desde el redondeo* que lo había interrumpido, a saber: *desde los licores*.

“Los licores —pensó— son la misma tontería que los pastelillos. Sé muy bien qué son los licores y qué son los pastelillos. Por supuesto, hay distintos tipos de licores: dulces, amargos... también hay licores de los que no se puede decir con precisión qué gusto tienen... ¡Son exquisitos, y eso es todo! Bueno, y pastelillos también hay muy variados, sobre todo los de almendra... con crema y almendra... ¡Dios mío! Si uno lo piensa, ¡qué pastelillos no hay en Petersburgo!... ¡Pero no iré, he dicho que no iré, así que no iré! Sé controlarme: ¡tengo una voluntad de hierro!”.

Y Ievtéi, sin haber terminado de abjurar de la avenida Nevski, se dirigió a ella.

Seguramente se reprochó en secreto su pusilanimidad, porque, mientras caminaba por la Nevski y pasaba por delante de la confitería Beranger, no entró en ella, sino que solo le sonrió con esa sonrisa de alegría y amargura que suscita el encuentro momentáneo con el objeto amado y la rápida separación de él. Siguió adelante, reflexionando de este modo: “¿Qué me importa la avenida Nevski? ¿Acaso le temo? ¡Claro que no! ¡A ver si me voy a esconder de la Nevski! Mi situación sería ridícula y lamentable si yo, en un día tan único como el primero de mes, en una tarde tan hermosa como la de hoy, no quisiera pasear por la Nevski, por toda la Nevski, y solo por temor me metiera en una confitería. ¿Qué me importa a mí la confitería? ¡Como si no tuviera voluntad y razón! Si no paseo por la Nevski, tendré que considerarme una liebre cobarde y no un hombre con una voluntad de hierro. ¡No! ¡No soy un Ievséi cualquiera ni ninguno de esos “hombrecitos y criaturas que escriben”! ¡Yo, en una palabra, soy un hombre pensante!”.

Reflexionando así, Ievtéi pasó por delante de muchas confiterías y del arco occidental de la Catedral de Kazán, que, como es sabido, lleva a la calle Meszánskaia. Caminaba con la firme intención de no desviarse hacia ninguna parte hasta llegar al puente Ánichkov, y solo allí, tras cerciorarse de la tenacidad e inflexibilidad de su voluntad, se ablandó un poco consigo mismo y deseó recomponerse por esa heroica cualidad con un paseo de vuelta por la Nevski hasta la Morskaia, en calidad de juez severo y de observador imparcial de las costumbres petersburguesas.

Caminando de regreso por la Nevski, el secretario colegiado prestó atención a los rostros que salían a su paso; pertenecían exclusivamente a funcionarios de

distintas dependencias y transmitían esa completa serenidad espiritual que se le concede al hombre solo una vez al mes, cuando no se hace ninguna conjeta, no se fantasea con nada, sobreviene la cabal convicción de que el salario ya ha sido cobrado y descansa junto al corazón, cuyos latidos son rítmicos y calmos.

La multitud de funcionarios se movía pareja, tranquila e impasible por la vereda. Estaba compuesta por los elementos más heterogéneos: en ella había gente vestida sin elegancia, incluso de manera sencilla, pero estupendamente *decorativa*; eran las personas más irreprochables y felices, con buenos puestos, gordas por su desprendimiento en el trabajo. Estas personas, por mucho frío o viento que haga, siempre se las arreglan para envolverse en su capote de un modo tan ingenioso que, sin resfriarse, muestran a cualquiera que vaya a su encuentro el símbolo del mérito y de la dignidad. Había hombres perfectamente vestidos, no tan decorativos como aquellos, pero, en cambio, muy amables en el trato y a cargo de misiones especiales. Incluso había hombres que se distinguían por la inusual claridad de sus mentones y por su amable entornar de ojos; eran hombres que prometían mucho, candidatos a genios y a jefes de despacho. Por último, había distintos funcionarios que no contaban con la posibilidad de comprarse un traje de civil para pasear y que aparecían en la Nevski, al igual que Ievtái, con todo el brillo de su “uniforme reglamentario”.

A medida que se acercaba a la confitería Beranger, en la multitud se hacía más perceptible el influjo de una fuerza de atracción externa. Muchos funcionarios, sobre todo aquellos que cumplían bien las misiones especiales y prometían mucho, se desviaban rápidamente hacia ese templo de licores y pastelillos. Los demás, entre ellos Ievtái, se detenían e, indecisos, pensaban si debían entrar allí por un momento o seguir caminando hacia la plaza Admiraltéiskaia.

“Ahora me he demostrado a mí mismo que puedo comportarme en función de pautas racionales —pensó Ievtái—. Una vez pasaba por delante mismo de una confitería y me dije que no entraría en ella... ¡Decirlo y cumplirlo fue una misma cosa! Comprendí que las confiterías y otros lugares no son más que abismos insondables para un salario como el mío, el cual, a decir verdad, sería más que suficiente si la naturaleza me hubiera dotado del organismo correspondiente: el estómago de un aveSTRUZ y la piel de un oso polar. Pero, en vez de un estómago capaz de digerir pedazos de baldosas y que se correspondiera con mi salario, en

vez de una piel capaz de soportar el frío polar, me ha dotado de mucho más: un carácter fuerte, una “voluntad inflexible, de hierro”.

Y el hombre dotado de un carácter fuerte, de una voluntad inflexible y de hierro, interrumpió de súbito sus razonamientos práctico-filosóficos sobre la vanidad de las confiterías y entró corriendo... joh, débil y jactanciosa humanidad!... entró corriendo en la confitería.

IV Licores varios

En cuanto Ievtéi Ivséievich se encontró en la confitería, en el aromático ambiente de bombones, pastelillos y licores, eliminó definitivamente de su cabeza las consideraciones filosóficas sobre el primero de mes. Después de devorar varios pastelillos, no halló en su mente ni un solo argumento, ni un solo sofisma para justificar esa acción ruinosa; devoraba pensando únicamente que los pastelillos eran buenos y que tenía con qué pagarlos.

Después de comerse el décimo pastelillo, volvió en sí y notó junto al mostrador a un magnífico funcionario decorativo de edad considerable y estatura colossal; su enorme cabeza podía alojar el genio de Arquímedes, Julio César y Newton; sus brazos, largos y fuertes, servirían de adorno, de fuente de felicidad al mejor aguatero; sobre su pecho, ancho y prominente, podían colgarse con comodidad todos los símbolos de distinción del mundo. Ese extraño funcionario, que hablaba con el hombre que estaba detrás del mostrador, le preguntó con voz de trueno:

- ¿Hay Polka?
- Sí —respondió aquel.
- ¡Venga!

“¡Qué cosa extraña! ¡Cuántos hombres grandes hay en el mundo!”, pensó el secretario colegiado. “¿Y qué será eso que llama Polka?”. ¡Cuál no fue su sorpresa cuando vio un líquido de un tierno y fabuloso color rosa contenido en un claro recipiente de cristal. Su curiosidad y su gusto alcanzaron la máxima excitación... “Sin duda, se trata de un licor... nuevo, un licor perfeccionado... ¡Uf, diablos, la de licores que hay en estas confiterías!”, pensó, mirando con avidez el anhela-

do brebaje, y en el mismo instante en que el funcionario decorativo, tras beber una copita, pidió otra, Ievtéi no soportó la tentación y ordenó que le sirvieran la misma bebida.

—Es licor, ¿no? —preguntó al funcionario decorativo.

—Es un licor completamente nuevo... —respondió este con impactante voz de bajo.

—El nombre es nuevo —señaló Ievtéi—. ¿Qué gusto tiene?

—El gusto también es nuevo... ni amargo ni dulce, ¡completamente polkiano!

—¡Exacto! —exclamó el secretario colegiado tras beber la copita que le habían servido—. Estoy completamente de acuerdo con usted: un gusto polkiano. ¡Una invención verdaderamente útil!...

Cuando los funcionarios bebieron una copita más cada uno, la conversación entre ellos se animó y flubió. Tocaron todos los temas: los pastelillos, los cañoncitos, el chocolate de preparación especial, el ferrocarril, Rubini,¹ etc., etc. El último tema les dio pretexto para beber un poco más de Polka y comerse dos pastelillos más cada uno. Después los dos funcionarios, que se habían conocido por azar, sintieron una mutua disposición amistosa y el “decorativo” se presentó de la siguiente manera:

—Soy el asesor colegiado Fósforo.

“¡Qué asesores colegiados más extraños hay!”, pensó Ievtéi. “¡A este le vendría mejor llamarse Mástil!”. Y, a la vez, respondió haciendo una reverencia:

—Y yo soy el secretario colegiado Desgracia.

—¡Bueno, eso no es ninguna desgracia! —señaló el asesor colegiado—. Usted aún es joven, tiene tiempo para llegar a consejero secreto.

—No es mi rango la desgracia —explicó el secretario colegiado—, pero yo mismo me llamo así.

“El diablo sabrá qué secretarios colegiados hay en Petersburgo”, pensó el asesor, y, estrechando amistosamente la mano de Ievtéi, respondió:

—Entiendo. Usted es tan desgracia como yo soy fósforo. Usted y yo somos

¹ Giovanni Battista Rubini (1794-1854), tenor italiano célebre en su época. En 1844 cantó en San Petersburgo, donde se ganó el beneplácito de la corte y del público. [N. del T.]

ucranianos y llevamos apodos ucranianos. Y, ¿en qué dependencia tiene a bien trabajar?

—En el departamento ***. ¡Un trabajo muy desagradable!

—¡No diga eso! —exclamó Fósforo—. Es la dependencia más confortable de todas. Allí son todos cultos, instruidos... hasta los salarios son más grandes.

—Más grandes para los grandes —señaló Ievtéi—, y pequeños para los pequeños...

—Sí, yo alguna vez me conté entre los pequeños... ¡Reconozco que era insopportable! Escribe y copia... y, desde el día quince, ¡quédate sin pan y sin leña! Bueno, al final no lo soporté...

—¡Qué extraño!... ¿Quiere decir que, cuando usted se contaba entre los pequeños, se permitía no soportarlo?

—No en el sentido en el que usted cree —respondió el asesor colegiado, y enseguida, con especial delicadeza, le pidió a Ievtéi que le permitiera tener el honor de invitarlo con otro licor nuevo, y cuando el secretario colegiado dio su consentimiento con una sonrisa y una reverencia, Fósforo ordenó Mogador, y el Mogador apareció ante la asombrada mirada de Ievtéi en una botella grande y resplandeciente, del color del cielo, y fluyó en las copitas en un chorro espeso y perfumado.

Los dos funcionarios bebieron de golpe el bendito brebaje y, mirándose con alegría a los ojos, exclamaron al unísono: “¡Magnífico!”. Después Ievtéi señaló por su parte: “¡Es increíble lo ricos que son los licores! Puede decirse que algunos, como, por ejemplo, estos Polka y Mogador, son capaces de hacer felices a los nuestros”.

La expresión “los nuestros” resultó extraña al asesor colegiado, que preguntó a Ievtéi:

—¿De cuánto es su salario, si me permite saber?

—Diez rublos por mes —respondió Ievtéi con un pesado suspiro—. Diez rublos gana un hombre que ha estudiado veinte años seguidos, que ha escrito y defendido con éxito la excelente tesis “Sobre la influencia del humanismo general en la sociedad particular”, que sabe dos idiomas antiguos y cuatro modernos, que ha aprobado brillantemente un riguroso examen de jurisprudencia y

cameralismo... Juzgue usted mismo —exclamó Ievtéi—. ¿De qué me ha servido todo eso?

—¡Usted es un soñador! —dijo el asesor colegiado—. ¿Acaso no ha descubierto aún la gran verdad de que para todo tipo de éxito o de ascenso en lo que sea y donde sea se necesita un único conocimiento: el profundo conocimiento de las pasiones humanas; que los bienes de este mundo no son accesibles a la inteligencia, sino a la perfidia; que los desdichados que se quejan de que su erudición o sus capacidades son desdeñadas y no saben jugar una partida en el amor, en el odio, en el desinterés, en el bien común y en miles de otros juegos que juega la gente son simplemente unos tontos? Por cierto, permítame ofrecerle un licor especial que se llama... ¡Ey, mozo, llévanos allí, a la otra habitación, O'Connell!

Las consideraciones y, en particular, el último ofrecimiento del asesor colegiado interesaron vivamente al secretario colegiado, que con mucho gusto accedió a probar el O'Connell. Los recién conocidos se sentaron en el rincón de una habitación especial y, mientras Ievtéi, con la mirada clavada en las copitas que había frente a él, analizaba su contenido y trataba de hacerse una idea exacta del gusto de ese líquido por su color verde claro, el asesor colegiado Fósforo, guiado al parecer por el deseo de ser útil al pobre Desgracia, continuó con sus enseñanzas:

—Si quiere hacer carrera... ¿Me permite que sea franco con usted?

—Haga el favor. Sus juicios prácticos ya me han sugerido algo importante...

—Bien, si quiere hacer carrera... Su jefe, por supuesto, tiene esposa o algo así como una huérfana desdichada a la que brinda protección, o las dos cosas juntas, ¿no es así?

—¡Oh! —exclamó el secretario colegiado, y, para sosegar la conmoción que le había causado esa pregunta, tragó el O'Connell—. Tiene esposa y algo llamado Anna Alekséievna.

—Pues entonces cortéjale a la esposa y enamórese de esa Anna Alekséievna.

—¿Que le corteje a la esposa? —dijo Ievtéi con visible susto—. ¡Eso sería un atrevimiento inconcebible, una insolencia de gitano! Eso me llevaría a...

—*A grados consabidos* —lo interrumpió el práctico asesor—. Usted, joven, es demasiado inexperto en los asuntos mundanos y, por lo visto, no conoce en absoluto a las mujeres.

—Sí, confieso que no entiendo mucho de mujeres.

—El asunto es que usted se ha formado una idea singular sobre esa parte del género humano. Usted, al igual que la demás juventud poética, considera a las mujeres unos seres radiantes, *celestiales*, pero yo le diré que ellas, salvo contadas excepciones, son iguales a nosotros, los hombres, también salvo contadas excepciones.

Después el práctico asesor colegiado, animado por los diversos licores y por el interés de la conversación, empezó a contar al secretario colegiado, que iba de asombro en asombro, un sinnúmero de historias singulares que se producían a diario en esa misma Petersburgo, que, dicho sea de paso, era tan severa en la observancia de formas y decoros.

Ievtéi, debido a sus amargas circunstancias y a no contar con un traje de civil, pasaba todo el tiempo bien en la oficina, bien en su departamento; solo de vez en cuando, los primeros de mes, iba a la confitería con el pretexto de leer los periódicos para enterarse de qué ocurría en el mundo; por tanto, no tenía una noción práctica y verdadera de miles de diversos pormenores y, en particular, de esas pasiones irrefrenables, insaciables y a veces terribles que, secreta pero ilimitadamente, imperan sobre esos hombres nobles cuyos ojos irradian bondad, sobre esas mujeres bien educadas, etéreas y sensibles que se conducen con tanta inteligencia y decoro, que a veces escriben libros para niños y, a veces, hacen actividades benéficas para la humanidad sufriente. Para él eran extraños y nuevos los despiadados juicios de Fósforo sobre los hombres y las mujeres (no decimos sobre las personas); lo asombraba ese análisis riguroso y práctico de las relaciones entre ambos sexos.

Paralizando a los hombres y las mujeres, a las personas y los caballos, el asesor colegiado iba a comenzar con un nuevo juicio edificante, pero Ievtéi no soportó: sus luminosos sueños, sus fantásticas ideas sobre muchos atributos fundamentales de la existencia humana habían sido despiadada e irremediablemente aniquilados. Bajo la opresión de esa penosa e indignante impresión, interrumpió una de las terribles historias del cínico asesor en su momento culminante.

—Disculpe —dijo—, pero creo que en sus juicios, por ingeniosos y aleccionadores que sean, hay más maledicencia respecto del prójimo que pura verdad. Por lo menos, es lo que debo pensar en honor de la humanidad.

—¡En honor de la humanidad! —exclamó el asesor, riendo a carcajadas—. Usted, joven, preocúpese del honor de la humanidad, que esta, mientras tanto, no deja de inventar nuevas formas de todo aquello que se considera placer. Usted y yo no vamos a rehacer a la humanidad, y, para mí, en aras de la verdad es mejor pensar mal sobre ella que pensar bien, en su honor.

V

El secretario colegiado Ievséi Ievtéievich

Mientras el instruido secretario colegiado Ievtái Ievséievich, entregado a consideraciones abstractas sobre el primero de mes, observando las costumbres, probando licores, descubría un nuevo punto de vista sobre la vida, nuevos principios sobre la verdadera comida y una habitación auténtica con leña genuina, su compañero de vivienda, el secretario colegiado Ievséi Ievtéievich, luego de cobrar doce rublos en cuatro billetes de color verde claro, no quiso ni mirar a la Nevski, fue directamente del trabajo a su casa y allí, luego de pagar como debía a la dueña, viuda de un secretario de provincia, se encerró en su tabuco y trabó la puerta con dos sillas pesadas y antiguas.

Al ver que nadie podía inquietarlo súbitamente, el secretario colegiado puso en la mesa los tres billetes que le habían quedado luego de pagar a la dueña y se los quedó mirando durante un minuto con una extraña sonrisa que confería a su pálido rostro una expresión antinatural. Tras admirar los billetes, se acercó a la puerta, aguzó el oído para ver si venía alguien, se quitó el viejo y raído uniforme de color indefinido, adornado a lo largo y a lo ancho con muchas costuras, lo colocó sobre sus rodillas y, armado de una aguja y un cortaplumas, se entregó a una ocupación extraña e increíble...

Este secretario colegiado era el extremo opuesto de su compañero. La naturaleza que lo trajo al mundo imprimió su fisonomía con singular minuciosidad: tenía unas facciones regulares y agradables que se encuentran rara vez en los hombres prácticos y de estudio y muy a menudo en los buenos lacayos. La

inmovilidad y soñolencia de ese rostro agradable justificaba más aún esta comparación, pero, por otro lado, su palidez inusual y marmórea, la falta de arrugas marcadas en la frente, inevitables en el semblante de los hombres pensantes e incluso en el de aquellos que cortejan señoritas, distinguía el rostro de Ievséi Ievtéievich del de cualquier lacayo, que siempre irradiaba un rubor rosado a causa de la buena vida y la benevolencia del señor. Esa palidez, a ojos de muchas mujeres petersburguesas entendidas en hombres, era incomparablemente mejor que la fisonomía juguetona, expresiva, pero picada de viruelas de Ievtéi, con sus ojos grises que despedían fuego y sentimiento. Ievséi, sin embargo, no sacaba ventaja de su interesante palidez y ni siquiera la notaba.

Al pasar a la diferencia de carácter de Ievséi respecto de su compañero, lo primero a señalar es que nunca había estudiado nada, excepto el abecedario, y no tenía la menor noción acerca de una voluntad de hierro y una razón clara. Su propio género de trabajo no exigía de él esas nociiones, y sus compañeros de oficina, en particular sus superiores, eran todos hombres prácticos, cultos, instruidos y adiestrados por las necesidades cotidianas.

Pero, si bien no tenía noción alguna sobre la voluntad y la razón, que consideraba términos técnicos de alguna ciencia alemana infusa; si bien, por mucho que Ievtéi le hablara de ello, no podía comprender en qué consiste la voluntad y adónde conduce la razón, él, sin embargo, estaba provisto en tremenda medida de esas cualidades que le eran desconocidas. El caso es que Ievtéi había estudiado la voluntad y la razón en la universidad, y, como no las poseía, solo las conocía y hablaba sin parar de ellas a su compañero. Ievséi, por el contrario, cuya misma conciencia estaba oprimida por las pequeñas pero duras circunstancias de la vida, estaba imbuido de las condiciones y principios de esta, y, sin pensar en la voluntad y la razón, vivía según la sabia indicación de las respuestas que daba a las siguientes preguntas. *Primera pregunta:* si todos los meses gasto todo mi salario, ¿qué resultará de ello? *Respuesta:* seré pobre toda la vida. *Segunda pregunta:* si vivo como puedo y de lo que puedo, ahorrando todos los meses la mitad y aun dos tercios de mi salario, sin confiárselo a nadie, ni al banco ni a la casa de empeños, y guardándolo en otros lugares más seguros, de modo que nadie en el mundo se entere de que estoy ahorrando, ¿qué resultará de ello? *Respuesta:* con el tiempo ahorraré dos años de salario en efectivo, y con esa suma de dinero

podré casarme con una señorita noble de buena dote o con una viuda de buenas costumbres del estamento de los mercaderes, con niños y casas bajo tutela.

Como consecuencia de esas sabias preguntas y aún más sabias respuestas tenía la monstruosa y colosal resolución de vivir varios años seguidos en los estrechos límites de la más implacable moderación, resolución que no hacía vacilar ninguna tentación, por muy seductora que fuera, puesto que siempre chocaba de bruces con privaciones insoportables; ni las amargas necesidades, para sobrellevar las cuales se requería un espíritu excepcional, poderoso, casi inhumano; ni las ocurrencias sarcásticas de sus compañeros acerca de su renuncia a todas las diversiones, a todas las comodidades que podían comprarse a un precio módico, es cierto, pero que podían comprarse. Primero le costó aguantar aquello a lo que lo condenaba su sabia, práctica y aun puede decirse heroica resolución, pero, poco a poco, triunfando sobre las flagrantes necesidades, venciendo las pasiones humanas con el cálculo, se transformó, se transfiguró. Cada primero de mes su capitalito se agrandaba; la abnegación, las esperanzas, los cálculos aumentaban; el espíritu de codicia y de renuncia a todo lo que implicaba gastos fue aniquilando en él todas las pasiones propias de la juventud y todas las tentaciones propias de Petersburgo.

Por azar se encontró con un pobre diablo semejante a él, Ievtéi. Se conocieron junto a las puertas de un edificio en el que se habían guarecido de la lluvia. Primero hablaron de esta, después de ascensos y de premios, y luego pasaron al tema más interesante para ambos: los rublos y su importancia. Los dos sufrían carencias, los dos entendían la importante ventaja de vivir a medias, y pronto empezaron a vivir de ese modo; pero el diablillo de la prodigalidad anidaba en el alma de su compañero, y Ievtéi, que sufría privaciones durante el mes entero, rara vez se absténía de recompensas por esa tolerancia el día primero, mientras que Ievséi no gastaba en tonterías, escuchaba con calma las ocurrencias de Ievtéi sobre la voluntad y la razón y daba vueltas a su idea.

Entretanto, el destino, siempre atento a quienes lo desdeñan, sonrió a Ievséi. Su magnánimo jefe, al que él siempre se quejaba en cualquier ocasión propicia por la manifiesta injusticia de su jefe de despacho, que le exigía redactar cuando él precisamente se había preparado para ser copista, ese jefe, que solía aprovecharse de él para su correspondencia privada y que se había convencido

de la extrema necesidad que tenía de él para redactar cualquier texto, le tomó un especial cariño por su carácter apacible y por su bella letra. Era un hombre anciano, de familia e importante en la sociedad, y, en un momento de buena disposición de ánimo, quiso hacer feliz a su atormentado subalterno, es decir, presentarlo en sociedad, y al mismo tiempo le propuso su protección, que Ievséi aceptó con la debida veneración y un beso en la mano del jefe, mientras este, sin dilatar el asunto, le propuso que no perdiera ocasión de casarse con una mujer muy buena, Karolina Ivánovna, que tenía una hija pequeña y una gran capacidad para hacer entrar en sociedad a su marido. Ievséi aceptó.

Para facilitar el encuentro de Ievséi con Karolina Ivánovna, el solícito jefe lo envió a casa de ella con un recado, y así Ievséi, que no tenía traje de civil, tuvo la oportunidad de presentarse ante ella como un simple enviado vestido con uniforme. Karolina era una mujer exuberante. A primera vista, Ievséi podría haber apreciado en ella su ideal, si no hubiera eliminado hacía mucho tiempo de su cabeza todos los ideales por considerarlos un delirio de una imaginación enardeada. Pero Karolina era algo extraordinario... Cabe sospechar que Karolina conocía el verdadero motivo de la visita de Ievséi, porque se mostró inusualmente atenta a ese mártir de los rublos y de la voluntad. Desde sus primeras palabras, llevó la conversación no hacia el tiempo, como se estila, sino que, con mucha sensatez y sutileza, se puso a hablar de lo caro que estaban la vivienda y los alimentos y de otros temas no fútiles, sino prácticos; incluso tocó con asombrosa claridad un tema cercano a Ievséi, a saber: qué superiores más extraños hay en el mundo que no designan a las personas en los puestos por sus capacidades.

La impresión que causó en Ievséi el departamento de Karolina Ivánovna, no muy grande, pero bien acondicionado, fue tal que, al regresar a casa, pasó de camino por una sastrería y se encargó un traje de civil para presentarse con él en casa de Karolina Ivánovna y pedir formalmente su mano. Cuando el traje estuvo listo —con la facilidad de que lo pagaría en cuotas, los primeros de mes—, lo llevó a casa y lo guardó hasta que llegara el momento en la vieja cómoda, que hacía mucho que no cerraba, sin decirle nada a Ievtéi, de quien él, por naturaleza o por costumbre, ocultaba lo más posible sus actos y pensamientos. Sin embargo, no logró contenerse cuando Ievtéi le contó de su inminente casamiento y, como ya hemos dicho en el primer capítulo de esta *historia verídica*, confesó a su instruido compañero que él también se casaría.

Cuando terminó la extraña tarea que hemos mencionado al comienzo de este capítulo, Ievséi fue presa de la exaltación: dejó a un lado el viejo uniforme que acababa de operar y se puso a dar saltos por la habitación como un niño que ha terminado una lección o un pobre que ha encontrado un rublo...

Muchos años habían transcurrido desde que había trazado aquel plan ambicioso y colosal, que había concebido aquella idea grande y rigurosa. Y aquel plan y aquella idea habían reinado despóticamente sobre él hasta este instante, habían destruido en él todo arrebato juvenil y todo anhelo humano. ¡Ahora había llegado el fin de todo lo monstruoso, satánico, heroico! Largo tiempo había sido un *autómata* movido por la necesidad y por el deseo de superar, de aniquilar la necesidad. ¡"Por fin él también se había convertido en un *hombre*"!

Durante varios minutos, Ievséi ora caminaba por la habitación, ora se sentaba a la mesa en la posición de un hombre que no sabe dónde meterse de la felicidad; después se puso el traje de civil, negro y elegante, se miró en un pedazo de cristal que para él y su compañero hacía las veces de espejo, sonrió, se dio un amistoso pellizco en la oreja, canturreó: "¡Bravo, bandido!", y salió a toda prisa...

VI

La novia

Una "cabecita castaña" se deja ver por momentos junto a la ventana del piso donde se realiza la útil fabricación de sombreros para mujer y ropa interior para hombres. Lo primero que lleva a la cabecita castaña hacia la ventana es la curiosidad, el sencillo deseo de mirar lo que sucede en la avenida; cuando ella mira a los demás, los demás la miran a ella, y así nace esa nueva y agradable atracción por la ventana para mostrarse, y en ella se detiene la mirada atenta y penetrante de la gente que pasa por delante con paso quedo, con la clara intención de mirarlo todo alrededor y no hacer ruido en ninguna parte. La cabecita castaña no presta atención a ellas, pero se oye el sonido de unas espuelas y de un sable: con aire valiente y animado, como yendo a un asalto terrible, marcha por la vereda un ulano con aspecto belicoso, mirando todas las ventanas, y la cabecita castaña se pega al vidrio con gran atención. Esta atención es suscitada por las espuelas, pero sus ojos tropiezan con los bigotes y —joh, dicha!—, resulta que *esos* bigotes y esas espuelas pertenecen a una misma persona. ¡Qué primorosa combinación!

En tanto, los bigotes se mueven, las espuelas tintinean, y el sable, suelto, golpea contra el granito y saca luminosas chispas. ¡Qué encanto! Y tras las chispas vuelan hacia la cabecita castaña las siguientes observaciones de los bigotes: “¡Qué bonita! ¿Cómo te llamas, cariño? ¿Eh?... ¿No me oyes? ¿Está la *madame*?... ¡Yo acabaré con tu *madame*! Vendré por aquí más tarde. Tú sal... a dar un paseo”.

Tras ello, un nuevo tintineo, unas nuevas chispas; los bigotes giran hacia la derecha y desaparecen, pero largo tiempo aún mira por la ventana la cabecita castaña... ya no ve los bigotes, pero sigue oyendo el sonido de las espuelas, y sus ojos despiden chispas... No ha oído ni la mitad de las palabras pronunciadas por los bigotes, pero ¡qué se le va a hacer! En la tienda se aburre, y ella, tras esperar a duras penas el atardecer, se pone un modesto sombrerito de paja y sale... a respirar el aire fresco. ¡Y ellos ya están allí, junto a la misma puerta, esos bigotes fatídicos! Saben manejar oportunamente las espuelas y el sable y, si es necesario, se deslizan con más sigilo que un gato acechando un ratón.

Sigue un breve paseo en el cual el ulano logra decir a la cabecita castaña muchas cosas tiernas, alegres, conmovedoras; en una palabra, hasta tal punto entrañables que ella empieza a sentir una atracción agradablemente abrumadora hacia esos pérvidos bigotes, y, cuando estos, aprovechando la oscuridad, se pegan a sus rosadas mejillitas, ella se estremece y no puede hacer ninguna observación respecto a ese roce misterioso y, por cierto, indescriptiblemente dulce. Después, los bigotes dijeron a la cabecita castaña que necesitaban estar allí al día siguiente, a esa misma hora, y que pasarían por delante de la tienda, y con demoníaca sonrisa oyeron de ella la queda respuesta de que ella también necesitaba salir de la tienda a la misma hora, “por un asunto personal”. Como consecuencia de esas dos necesidades, a la tarde siguiente se produjo un nuevo encuentro, también casual, entre la cabecita castaña y el ulano con sus bigotes.

Y, de pronto, las personas que pasan por delante de la tienda con paso que-
do no notan la cabecita castaña, y el costoso y vacío departamento que esta-
ba arriba de la tienda, en el primer piso, es nuevamente decorado y amueblado,
ocupado por una dueña joven y solitaria, que para el portero y la mucama es
una señora... La cabecita castaña ya no cose sombreros, sino que, embargada de
la filantrópica intención de reconciliarse con la *madame* engañada, le encarga
todos los trapos que necesita en su nueva existencia; de protegida se convierte

en protectora, y *madame* le señala con tono falso y lisonjero: “Le he dicho, señora, que en mi tienda haría carrera. Ahí tiene. ¿No era cierto?”. ¡Así son todas las madames! Después de los amigos y de los acreedores, ¡las *madames* son la gente más terrible de Petersburgo!

Con la mudanza al entrepiso, un espectro extraño aparece y desaparece en el alma y en el corazón de la cabecita castaña, así como ella se dejaba ver en las ventanas de la tienda; la joven se siente feliz y contenta. Los minutos vuelan uno tras otro, y muchos minutos conforman un año... Pero ¿cuánto más puede durar ese hecho llamado felicidad? Además, ¿cuánta abnegación, espíritu de sacrificio, ardor, juventud y pasión se necesitan para crearse, con el único y exclusivo recurso de una linda carita, una felicidad propia, doméstica, por nadie conocida?

Ella es feliz... Y en el momento en el que ella más se extravía, más se deja aniquilar por el destructivo encanto de la dicha, surge la imperiosa necesidad de pagar el alquiler del suntuoso departamento. Esa circunstancia cotidiana aniquila, hace pedazos su felicidad. Teme las vulgares necesidades, tiembla en espera de la llegada... no de él, de su radiante príncipe, de ese joven sagaz y valeroso al que pertenecen los bigotes, las espuelas y el sable ya repetidas veces mencionados, sino del portero, ¡del inútil, descortés y fehaciente portero!

Sucede que en el decimosegundo mes de dichoso amor el belicoso ulano desdeñó el “amor dichoso”. Y no hay que acusarlo: en Petersburgo hay tantas mujeres refinadas, ardorosas, etéreas, celestiales, eléctricas, balzacianas, sandianas, incluso shakespeareanas, incluso soñadoramente byronianas y schillerianas, que no solo una cabeza como la que tenía sobre los hombros el radiante príncipe podía marearse, incluso atontarse con ellas, siempre que la parcial naturaleza no lo hubiera hecho de antemano un estúpido.

En tales circunstancias, no es extraño que el amigo, entre otras obligaciones, empezara a olvidar la obligación más importante de proveerle a ella, a la cabecita castaña, según lo convenido, mil rublos cada primero de mes, y que la cabecita castaña se viera obligada a dar explicaciones al portero...

Entonces con resignación, en silencio, la cabecita castaña decidió cortar sus gastos, pagar al fehaciente portero e instalarse más arriba, en el segundo piso, donde, oportunamente, había un departamento libre: no tan espacioso ni confortable como el del entrecierto, pero, sin embargo, un excelente departamento.

Se mudó allí, y el radiante amigo, una vez que la visitó, no notó en absoluto esa mudanza, y de los mil rublos que tan positivamente habían sido fijados en los momentos de pasión, ¡tampoco ni una palabra! La cabecita castaña empezó a afligirse...

No sucumbió. El protector destino, con forma de un rentista grueso como la línea del ecuador, que había engordado y se había vaciado con todo lo que la tierra producía de graso y absurdo, ese destino la seguía y la observaba en los teatros, en los bailes (que se me disculpe la supina ignorancia del nombre exacto de esas “reuniones” en las que, bajo el amparo de los radiantes bigotes, la cabecita castaña era una reina), en las mascaradas y en todos los lugares a los que la llevaba su radiante amigo en los momentos de amor y de deseo de jactarse de su amor.

El rentista le ofreció sus servicios en el momento más propicio, cuando ella, agobiada por el amargo presentimiento de la inminente desgracia, se asustó inconscientemente de esta, que se le aparecía no en la realidad, sino en la imaginación, en esa forma monstruosamente fabulosa en la que una niñera inteligente suele presentar al demonio a un niño tonto. El rentista fue a verla muy oportunamente y supo demostrarle su lealtad con los hechos más fundados y valederos.

Él era un hombre experimentado en la misma medida en que era un hombre tonto. Había comprendido la gran ventaja de alimentarse de los restos de la mesa del señor. Le gustaba frecuentar y tratar a personas importantes, eminentes, a las que consideraba sin excepción niños que rompián espejos en las tabernas y vidrios en las confiterías; estaba dispuesto a despellejar a sus arrendatarios con el fin de valerse del poderoso influjo de los rublos y tratar a esos señores de igual a igual. Y eso no es difícil. Se sabe que las eminencias, tan genealógicas en otros casos, siempre aceptan entre sus filas a personas sensatas que han concentrando sus cualidades hereditarias y personales en los todopoderosos recibos de las casas de empeño.

Ya con una esposa y una familia, juzgó necesario tener también a un costado, en distintas partes de la ciudad, a esposas y familias accesorias. Después de su pasión por conocer a eminencias, tenía la poderosa pasión de quitarles a estas sus Aneta, Alina, etc. A veces, en efecto, lograba quitar el objeto deseado; a veces

entraba en posesión de ese objeto como de un bien mueble, tras negociar con el propietario original; pero, en cualquier caso, buscaba solo a una Aneta o a una Alina que previamente hubiera gozado de la atención de los “grandes” hombres, como llamaba a sus brillantes conocidos.

Y he ahí a la cabecita castaña en poder de un hombre que tiene dinero, pero no espuelas, ni bigotes ni la amabilidad de su primer amigo. Ella experimenta la primera pena de esa vida extraña de muchas mujeres en Petersburgo, vida vendida al precio de un departamento con calefacción e iluminación, que transcurre con monotonía, desconsuelo, aburrimiento, en medio de las seductoras noticias de la cocinera, apartada de todo el mundo...

Pero el rentista no la fastidió mucho tiempo con su amor y sus visitas; ya había logrado trocar con el príncipe una corista etérea y eléctrica a cambio de un corcel veloz, gris y con manchas, un corcel que no tenía igual en toda Petersburgo. El rentista *abandonó* a la cabecita castaña, que alquiló un departamento más arriba.

Solo allí, en el tercer piso, ella conoció positivamente la insignificancia del amor, el egoísmo de los hombres, la materialidad de la vida. Solo allí vio la suerte que le aguardaba, la extraña y repugnante suerte de cualquier mujer “emancipada” que ha perdido el rumbo y la belleza. Al alcanzar las Cumbres de Petersburgo —el extremo del mundo habitable de la zona fría, que no produce ni tolera plantas tan tiernas como el amor y la dicha, que mata más de lo que vivifica—, perdió para siempre también el poético nombre de “cabecita castaña”, como la conocían entre sus admiradores ricos y eminentes. Ahora se llamaba simplemente *madame Karolina* o incluso Anna Alekséievna, puesto que, como era alemana de Rusia, tenía varios nombres.

Por encima de las Cumbres de Petersburgo ya era imposible elevarse, pero sí era fácil caer desde ellas a lo más bajo, al abismo del más completo... cosmopolitismo.

Profunda fue su desesperación cuando por primera vez contempló con mirada atenta y escrutadora su situación y su futuro. Estaba en peligro de sucumbir, al igual que miles de otras mujeres a las que, para desgracia suya, no ha sido concedido tanto conocimiento cuanto pasión, para las cuales la primera cita inocente, alegre y secreta es un error, y la primera atracción amorosa, pura y sagrada en su origen, constituye ya un crimen.

Entonces, sofocando sus amargos sentimientos, sobrellevando con hombría las necesidades vitales y la inconstancia de sus admiradores, guiándose por la experiencia y por el desprecio a todo lo que había perdido irremediablemente, decidió darse a sí misma, y lo logró, un valor nuevo y original. Su *fama* en esas sociedades excéntricas llamadas clases de baile llevó a ella, uno tras otro, a los mejores habitantes de las Cumbres de Petersburgo. En comparación con los anteriores, estos buscadores de su amor eran insignificantes en sentido social y financiero, y ninguno de ellos valía su cariño porque no estaba en condiciones de brindarle el mínimo servicio de asumir el pago del alquiler de su departamento; pero, al darse cuenta de que *toda* esa multitud de hombres podía ser más útil que *un* rentista, distinguió en la primera ocasión a dos funcionarios ancianos que ocupaban abajo “buenos puestos” —en efecto, eran consejeros de Estado— y, dado que por su lugar de residencia, origen y parentesco pertenecían a los habitantes de las Cumbres de Petersburgo, se llamaban y eran llamados aquí, arriba, generales. A estos generales Anna Alekséievna, o *madame* Karolina, los recibía de un modo tan astuto que ellos nunca experimentaron la desazón de encontrarse el uno al otro en su pequeño cuarto de estar, y, aunque eran viejos conocidos, en sus conversaciones más cordiales tras una copa de champaña barata no podían adivinar que tenían una misma conocida. Sabían y estaban firmemente convencidos de que uno se daba con Anna Alekséievna, que vivía en un edificio grande junto al puente Kámenni, mientras que el otro se daba con Karolinchen, que vivía en el mismo edificio, pero por otra escalera.

La amabilidad conjunta de esos “generales” adornó de nuevo y con elegancia el pequeño y modesto departamentito de Anna Alekséievna y fue recompensada y avivada en cada general por separado con los signos más inequívocos de profundo cariño: la promesa de fidelidad eterna e inalterable, fidelidad respecto de la cual los funcionarios ancianos que tienen un valor definido en la sociedad son bastante quisquillosos.

Mientras los consejeros de Estado, que además eran generales, calentaban, cada uno a la hora asignada, su fría sangre con las caricias de Anna Alekséievna y *madame* Karolina, ella obtenía nuevas victorias sobre los habitantes de las Cumbres de Petersburgo...

Después, cuando se llenó de odio hacia ese sexo, cuando en su alma em-

pezaron a deslizarse el penoso tedio de una soledad eterna, la conciencia de la indignante singularidad de su situación en cuanto “mujer libre” y el fastidio con su invencible aislamiento de la sociedad, quiso reconciliarse con esa sociedad antojadiza que se movía según leyes propias, pero inexorables e irrevocables, reconciliarse mientras aún tuviera tiempo y recursos...

Angustiada por su soledad, tuvo la dicha de ser madre de una pequeña niña cuya aparición en el mundo redobló en cada uno de los consejeros de Estado su amabilidad y deferencia con Anna Alekséievna...

Anna Alekséievna se daba prisa en vivir. Su cupidito de sexo femenino se daba prisa en crecer: al año, no solo corría por la habitación, sino que también bailaba una especie de polka de propia invención, una especie bastante tonta, debe señalarse en aras de la verdad histórica, pero muy original y divertida, en opinión de Anna Alekséievna.

Mientras criaba a ese cupidito, Anna Alekséievna se sumía cada vez más en reflexiones... Qué sería de él o de ella, de esa pequeña Ánnushka, cuando llegara a los dieciséis años, cuando en su joven cabecita se arremolinaran alegres fantasías, cuando el desconocimiento del bien y del mal la hiciera entregarse a agradables aficiones de engañosa felicidad, cuando algún *él* le dijera: “¡Te amo, cariño! Sal mañana a pasear... Pero no se lo digas a tu madre, que es una vieja insensible”. Y su hija se convertiría en una mujer tan libre como ella, y pasaría a vivir de planta baja al primer piso, del primer piso al segundo, y, subiendo cada vez más, acabaría agazapada en un rincón oscuro debajo del mismo tejado, donde recordaría y maldeciría a su madre.

Así como el amor propio agraviado la animó a llevar el modo de vida más cínico, la preocupación por el futuro destino de esa niña bonita, alegre, bailarina y balbuceante empezó a conducirla hacia una vida distinta, silenciosa, retirada y... social. Quería darle a su hija un nombre y un valor para que no la señalaran con el dedo, para que a ella, todavía inocente, no la estigmatizaran con el oprobio de la madre...

Entonces pidió a los generales, que pensaban cada uno por su cuenta que el destino de esa niña y de su madre gravitaba sobre su conciencia, que le consiguieran a la mayor brevedad posible un marido de excelentes cualidades, de conducta intachable en el trabajo y absolutamente fiel en la vida matrimonial.

Los generales, con disimulado placer, accedieron a “poner fin de una vez a ese asunto intrincado” y, al cabo de una semana, le presentaron cada uno, como candidato a novio, a un secretario colegiado de irreprochables méritos. Tenía que elegir a uno de los dos: uno tenía protección, una suma de dinero importante por su cargo y la más tangible fidelidad, tangible porque en sus dos visitas a *madame “Karolina”* expresó claramente su profunda concepción austera de la vida, sus rigurosos criterios familiares y la seguridad en que el bienestar social e individual se puede conseguir con poco dinero. Su ropa y su aspecto confirmaban que estaba imbuido de esos criterios, de esos principios; que nunca podría separarse de ellos ni engañar a su esposa, porque todo engaño se opone a los principios de austeridad ya mencionados en los que él basaba su vida; toda violación del acuerdo matrimonial acarrea gastos imprevistos y el desajuste de la economía doméstica. El otro también contaba con protección, pero no tenía una moneda y despertaba fuertes sospechas en cuanto a su capacidad de ser fiel: con franqueza y ardor, explicó a “Anna Alekséievna” que “amaba y amaría a las mujeres; que siempre, aun medio mes antes del día primero, andaba maravillado, animado y feliz si planeaba encontrarse con una beldad; que las mujeres han sido desde siempre más morales, más bondadosas, mejores y más elevadas que los hombres; que son poesía viva, la fuente de la vida y de la alegría, el color, el adorno y el principio de la humanidad”, y abundó en muchas otras palabras a favor del sexo femenino, palabras que mostraban que tener a un marido semejante era una rara felicidad en lo que hace a su ardor, apasionamiento y deferencia, pero un sufrimiento constante en lo que hace a su fidelidad.

Así pues, al recibir a la hora asignada a cada uno de los dos novios, la anterior cabecita castaña, conocida por uno como Anna Alekséievna y, por el otro, como Karolina, estudiaba sus cualidades y, cuanto más las estudiaba, más le costaba dar preferencia a uno por sobre el otro... Quería componer a partir de ambos un funcionario conjunto que reuniera una cantidad innumerable de cualidades valiosas que debían constituir en Petersburgo una rareza de lo más rara: un secretario colegiado cabal e intachable y un marido absoluto.

VII

El secretario colegiado Ievtéi Ievséievich

Eran las diez de la noche cuando Ievtéi Ievséievich abandonó la confitería junto al puente Politseiski. La lluvia que le azotaba el rostro lo reanimó. La opaca luz de los faroles que titilaban en la profunda oscuridad, el ruido y el aullido del viento infundían angustia en el alma. Con dificultad, cruzó un paso peligroso a través de un lago de agua estancada, llegó al otro lado de la avenida y se encaminó directo a su casa.

Había celebrado el primero de mes en la confitería. Entre licores y pastelillos se vio privado de la mitad de su salario, y en el encuentro con el original asesor se vio privado de todas sus convicciones filosóficas, de todas las creencias fantásticas que sosténian y fortalecían su espíritu en la mezquina lucha con las mezquinas necesidades. Ahora había comprendido lo insignificante de su voluntad, de la que tenía tan alto concepto, la imposibilidad de aplicar a las circunstancias cotidianas su razón, en la que tanta esperanza depositaba.

Hay momentos en los que las influencias y los encuentros habituales y cotidianos ejercen sobre el alma una fuerza hechiceresa, cuando sucesos y episodios de la vida social, vulgares y siempre visibles a cualquiera, ideas a menudo repetidas, mórbidas y misantrópicas en un alma particularmente susceptible, cobran forma y adquieren la propiedad de fundamento de esta vida. Tales momentos fueron para Ievtéi Ievséievich los que pasó en la confitería bebiendo diversos licores y escuchando los cínicos razonamientos del asesor colegiado Fósforo.

Una conjunción de causas menores y de condiciones aniquiló la seguridad en sí mismo: el primero de mes, en el que el funcionario vive lo que suele llamarse vida; los diez rublos que ve y que posee solo el día primero; los diversos licores de propiedades indescriptiblemente prodigiosas; las dimensiones inusualmente atléticas del asesor colegiado; la extrañeza de sus postulados y argumentos respecto a que en la sociedad los principios animales prevalecen sobre los espirituales; la deprimente y sombría perspectiva que se le presentaba al contemplar su futuro; por último, el brusco contraste entre la luminosa, confortable y abundante confitería y la oscura y fría jaula en la que habitaba por falta de dinero;

todo eso actuó sobre él con una fuerza inmensa, sublevó su espíritu, le infundió angustia, lo sumió en la desesperación...

Entretanto, en las calles de Petersburgo continuaba el desenfreno del primero de mes. Los artesanos entonaban canciones sin prestar atención a la cercana presencia de los transeúntes; los obreros no calificados juzgaban con osadía y en voz alta a sus contratistas por descontarles los días que faltaban, afirmando que había *puestos* de sobra para ellos y que con dueños aun peores se habían ausentado los primeros de mes. Distintas personas de rostro amarillento, en cualquier otro momento pacíficas, atareadas, trémulas en sus uniformes raídos, discutían sin miedo sobre la renuncia de un administrador y sobre la guerra en Argelia. La propia naturaleza, en otros días gris, nebulosa, petersburguesa, ahora era temible, majestuosa, arrancaba en torbellino los tejados de los edificios, derribaba a los transeúntes, arrojaba sobre Petersburgo una terrible masa de agua.

Ievtéi, siguiendo su vieja costumbre, analizó su situación y comparó su vida con ese largo y oscuro camino que iba del puente Politseiski al puente Kokushkin, que lo llevaba a un único destino: una despensa húmeda entre la tierra y la luna, lejos de los bienes terrenales, lejos de los dones celestiales. El amargo recuerdo del pasado, el mortificante presentimiento del futuro se apoderó de él y lo atormentaba...

Ya sucumbía víctima de sus mezquinas necesidades cuando el solícito destino le había enviado a un compañero para vivir a *medias* en una misma habitación; mejor dicho, le había enviado a un ángel de la guarda en una persona que, al igual que él, era secretario colegiado, Ievséi Ievtéievich. El ascendiente económico de Ivséi sobre Ievtéi se volvía cada vez más evidente. Ievtéi Ievséievich enviaba algún que otro día a la dueña al almacén en busca de leche y pan; a veces conseguía que el tesorero le prestara un rublo hasta el día primero e iba a almorcazar a un comedor. Ahora ese lujo se había terminado. Compraba un pan enorme directamente en la panadería, y esa forma de aprovisionarse redundaba en un ahorro de tres kopeks. La leche la traía una finlandesa, y ahí se ahorraba otro kopek; además, este último producto no se consumía a diario: Ievséi Ievtéievich obligaba a Ievtéi Ievséievich a ser religioso; los miércoles y los viernes se conformaban con *kvas*.² A veces, en cuanto empezaba a oscurecer, junto a Ievtéi ardía

2 Bebida rusa fermentada. [N. del T.]

ya una vela, y ardía sin razón, sin ninguna necesidad sustancial, porque Ievtái se ocupaba no de asuntos del trabajo, sino de la inútil lectura de libros; ahora, en cambio, solo en las noches más oscuras, y como máximo una hora, ardía el cabo de vela.

Al principio fue difícil, extraño y aun terrible para Ievtái someterse a esas privaciones, pero los argumentos de Ievsái en favor de esa austeridad indignante eran sólidos, y con su lógica victoriosa desbarataban cualquier resistencia de Ievtái.

El tiempo transcurría, y Ievtái empezó a acostumbrarse a todo: cada primero de mes llevaba puntualmente su salario a Ievsái y aceptaba los consejos que este le daba acerca de cómo y en qué gastar el dinero. Los consejos eran profundamente sabios, y él los seguía con plena conciencia de su sabiduría. No pasó un año desde que vivían a medias cuando los objetos *superfluos* que componían todo el vestuario, todo el patrimonio de Ievtái, fueron desempeñados. Ievtái pagó todo el capital: ciento veinte por ciento por el capital y noventa por ciento por el interés; pagó y ahí mismo insultó al usurero, llamándolo cerdo y usurero. El primer epíteto fue bastante tolerable para el amor propio del usurero, pero el último lo agravió hondamente; la gente en general se ofende del propio nombre y desea que la llamen solo con *adjetivos*. El usurero se ofendió y dijo a Ievtái un refrán: “Nunca digas de esta agua no beberé”. Ievtái respondió que nunca más recurriría a él, y el usurero, tras hacer un silencio mientras Ievtái se marchaba, dijo: “¡Está bien!”.

Fuera de su departamento seguía manteniendo su falta de cálculo y de austeridad. El espíritu de la voluptuosidad se apoderaba de él, y estaba dispuesto a gastar un rublo —si lo tenía— en toda clase de tonterías; pero el solo recuerdo de que ese rublo, si se lo entregaba al usurero, le permitiría desempeñar sus objetos *superfluos*, lo salvaguardaba de cometer estupideces. Llevaba un uniforme viejo, gastado, con muchos remiendos; el resto de sus prendas armonizaban con el uniforme. Con esa ropa podía todavía ir al trabajo, pero le daba mucha vergüenza pasear por la Nevski o visitar al jefe, que más de una vez le había prometido ocuparse de él e invitarlo para contarle algo importante. Cuando volvía a su habitación, se sometía al influjo bastante útil, pero también agotador de su compañero. Sentía que en el umbral del departamento se desprendía de los deseos

suntuosos, de las pasiones ardientes; que el demonio de la avaricia, de una avaricia absoluta, no solo de la austeridad, se apoderaba de su alma. A pesar de las consecuencias favorables que tenía para él *vivir a medias*, se consumía de pena y de rabia. En sus recuerdos desfilaban las alegres imágenes y los fantásticos sueños que había tenido antes, cuando no estaba atado a la pesada e inquebrantable cadena de la abstención.

Su deuda con el usurero la canceló exactamente un mes antes de ese día primero en el que realizó su paseo filosófico por la Nevski y entró en la confitería. La cancelación de esa deuda explica por qué se sintió un pusilánime al infringir aquella prolongada abstención coronada por un éxito tan brillante.

Había además una razón importante para su desviación a la confitería, a saber: la idea de casarse con una mujer protegida por su jefe, idea que sublevaba su amor propio, lisonjeaba su ambición, abrumaba su alma por su diversidad de aristas y facetas, mantenía su determinación en una tensión constante y penosa.

Entregado a los recuerdos de los dorados sueños y esperanzas de antes, reflexionando en la inminente, amarga y humillante necesidad de recurrir a la magnanimidad del ofendido usurero, puesto que una parte considerable del “suficiente” salario lo había gastado con imprudencia en licores varios, el secretario colegiado Ievtái llegó a un gran edificio de tres pisos junto al puente Kámenni. Allí, como siempre, había un terrible ajetreo de transeúntes, un movimiento incesante de coches. Se detuvo y miró alrededor: era el mismo edificio en el que vivía su novia, en la que acababa de pensar.

“Y, ¿si paso verla?”, se dijo. “Es una mujer amable e incluso la mejor en su género. Quizá tampoco tenga la culpa de su extraña situación, como yo no la tengo de la mía. La gente, si se lo piensa bien, no tiene en absoluto la culpa de su situación... ¡Oh, Karp Lukich Fósforo! ¡Oh, el más colosal de los asesores colegiados! Creo en los principios de la vida que me acaba de revelar: solo ellos contienen una filosofía práctica y auténtica!”

Y decidió visitar a Anna Alekséievna para presentarle otra vez su más profundo respeto y decirle una fórmula ya sancionada por la costumbre: “¡No aplace más mi felicidad! ¡Cada minuto sin usted es para mí un año de tormento en el infierno!”.

El recibidor no estaba cerrado, y Ievtái entró en el departamento de Anna

Alekséievna sin tocar la campanilla. Lo recibió Fiokla, la cocinera, que también era la mucama.

—¿Anna Alekséievna está en casa?

—Sí, señor.

—¿Está sola?

—No, señor.

—¿Quién está con ella?

—No lo sé, señor.

—¿Es él?

—No, señor.

—Y, ¿quién es?

—Un señor.

—¿Cómo es, cómo se llama?

—No lo sé, señor.

Eres una tonta o una pícara —dijo Ievtéi, turbado e inquieto por las vagas respuestas de Fiokla, y fue al cuarto de estar.

Allí no había luz. Solo del despacho de Anna Alekséievna, por las puertas entreabiertas, se extendía sobre la alfombra una franja de luz. Ievtéi se detuvo; no sabía si seguir y sorprender a la infiel con su súbita aparición o si volver a su casa y enviarle una respetuosa esquela... Sus pasos, sofocados por la mullida alfombra, no se oían en el despacho, donde continuaba una conversación que Ievtéi debía involuntariamente escuchar...

—Solo le diré que, hasta ahora, he logrado ahorrar mil rublos gracias a mi habitual austeridad —decía una voz de hombre—. Es una suma pequeña, a decir verdad, pero, para un hombre de familia, si usted me concede la dicha...

Una sonora risa de mujer interrumpió esa explicación, y en ese momento Ievtéi se estremeció como si hubiera recibido una descarga eléctrica. La voz de hombre le resultó conocida, a pesar de su tono extraordinariamente tierno...

—¡Disculpe, Ievséi Ievtéievich! —dijo la voz de mujer—. Por mucho que lo ame y lo respete, esos mil rublos que usted, a costa de privaciones inimaginables, ha ahorrado al cabo de varios años para una futura vida familiar lo presentan como a un marido *terriblemente austero*.

Una nueva risa más sonora que la primera concluyó las palabras de Anna Alekséievna. Ievtéi no salía de su asombro. ¿No se habría vuelto loco? Ese fenómeno era tan extraño, tan inesperado, tan inexplicable para él. En tanto, la conversación entre su novia y su compañero siguió resonando en sus oídos, y vio a los dos —a *ella* y a *él*— con sus propios ojos. Cuando volvió un poco en sí de la fuerte conmoción, se llevó la mano a la frente ardiente, acaso buscando el principio de aquel terrible cosmopolitismo humano.

No pudo ver ni oír nada más. Los objetos y las ideas se confundieron en su imaginación. Comprendiendo en ese fatal instante el cabal peligro al que expónía su razón, salió despacio y maquinalmente de la habitación de Anna Alekséievna.

Mientras bajaba por la escalera, rompió a llorar con amargura. El corazón se le oprimía de una angustia mortal, el alma se le había caído a los pies. Abajo, en el pasillo, fue presa de una rabia incontenible. Por cierto, en la puerta había un cochero medio borracho y medio congelado. Ievtéi le dio un empujón tal como solo puede dar un hombre furioso. Eso salvó a los dos: el cochero dio una voltereta, cayó desde los peldaños a la vereda y de esta a la calzada y se levantó animadamente en manos de dos centinelas, ya sobrio y entrado en calor; Ievtéi, al encontrarse cara a cara con el decoro, se serenó y refrenó su furia.

VIII

Funerales del primero de mes

Terrible era el estado de Ievtéi cuando volvió a su elevado tabuco junto al puente Kokushkin. Desparramó su uniforme por todos los rincones y, presa de la exaltación, correteó varios minutos por la habitación...

¡Todo estaba perdido!... Pero lo que más lo atormentaba no era tanto la propia pérdida cuanto el infernal sentimiento de que ella lo había despreciado, y ¡por quién!, de que ella lo había preferido a *aquel*, y ¡a quién!...

Largo tiempo había seguido un camino falso, largo tiempo había soportado una suerte amarga, porque su concepción de la vida era diferente a la de los demás, porque no sabía vivir.

Después, cuando le hicieron comprender que debía pensar y vivir de acuerdo con los demás y le prometieron una vida mejor, cuando él aceptó todo por esa vida, ¡de nuevo resultó engañado!

La vieja viuda de un secretario de provincia, la dueña del departamento de los secretarios colegiados, en espera de que Ievtéi le pagara el alquiler encendió la estufa. En los meses de invierno, esa calefacción se encendía solo los días primero y en las fiestas importantes, por eso, el resto de los días, en una habitación con agua y leña solo podían vivir los osos polares y los secretarios colegiados. La vieja, por la misma razón que la había llevado a encender la estufa, estaba en una alegre disposición de ánimo y, en contra de su costumbre, deseaba hablar con Ievtéi. Sin embargo, al ver su apariencia, desapareció en silencio tras la puerta.

Ievtéi miró un buen rato las viejas y ennegrecidas paredes de su departamento, todos los objetos que componían su decoración, viejos y arruinados, que siempre le infundían una angustia inconsciente con su aspecto muerto y sombrío. Un nuevo acceso de rabia y de incontenible maldad empezaba a atormentarlo... Ante sus ojos, en un rincón oscuro, yacía en una silla un viejo uniforme. Ese uniforme, según le pareció, se mofaba de él y le decía: "Yo, un pobre y absurdo uniforme hecho como corresponde, no necesito ni vivir a medias, ni salario, ni matrimonio ni, siquiera, el primero de mes. Vivo feliz y por las mías. En cambio, tú, a pesar de que eres una persona importante, un secretario colegiado, necesitas todo eso y no puedes vivir de manera independiente y por tu cuenta como yo". Ievtéi se acercó raudo al pérfido uniforme, lo tomó y lo arrojó a la estufa; después volvió a sentarse en su sitio y, con una sonrisa extraña, miró cómo ardía la prenda.

En ese instante entró el secretario colegiado Ievséi.

Entre ellos había un contraste chocante: uno con los ojos centelleantes y el rostro pálido, en el que todo el tiempo asomaban y desaparecían manchas rojas; los labios le temblaban como en un vano intento de decir una palabra; espasmos de rabia le recorrían el cuerpo, y de sus ojos rodaban lágrimas; su aspecto era terrible. El otro, lo que nunca le ocurría, se distinguía por su elegante traje de civil y por la expresión especialmente alegre de su cara. Después de una jovial exclamación, su primer movimiento al entrar en la habitación fue arrojarse al cuello de Ievtéi... De pronto, se detuvo pasmado: Ievtéi lo miraba, y lo miraba de un modo tal que se estremeció y retrocedió.

Los ojos de Ievtéi se clavaron en el rostro de Ievséi, que no pudo soportar su terrible y penetrante brillo y apartó su apocada mirada... En ese momento em-

pezó a temblar y, señalando el uniforme que ardía en la estufa, miró a Ievtéi con ojos inquisitivos.

—¿Dónde has estado, Ievséi? —preguntó Ievtéi con una voz amenazadora que hizo dar un respingo a aquel.

—¿Qué es lo que has quemado? —preguntó Ievséi, y, lanzándose hacia la estufa, sacó de las llamas una parte del uniforme aún intacta: un faldón con botones. “¡Oh! ¡Mi uniforme!”, dijo para sus adentros con voz desesperada. Luego se dirigió a Ievtéi: —¿Por qué has quemado mi uniforme, Ievtéi? ¿Qué te he hecho yo? Seis años he ahorrado rublos kopek a kopek, no he bebido, no he comido, he vivido como un animal salvaje, lo que ahorraba lo cosía en el uniforme... no he hecho más que esperar este día. Al final he reunido lo que deseaba y... ¡aquí tienes!...

En un instante, el rostro de Ievséi experimentó un cambio terrible: era otro ejemplar de Ievtéi.

—¿Dónde has estado, Ievséi? —preguntó otra vez Ievtéi, tan embargado y conmovido de pena que no había entendido una palabra de los lamentos de Ievséi.

—¿Por qué has quemado mi uniforme, mi dinero, mi alma?

—¿Tu *uniforme*?... Bueno, ha sido un error... Pero eso no importa. ¿Dónde has estado?

—A ver, ¿por qué me fastidias? He estado con Karolina, y he *cerrado* muy bien el asunto. Y, ahora, de pronto, ¡todo ha terminado! ¿Por qué me has arruinado, Ievtéi?

—¿Con Karolina? ¡Mientes, amigo! ¡Has estado con Anna Alekséievna! ¡Tú y ella me han engañado hasta el último minuto!... ¡Oh! ¿Por qué, para qué me han engañado? —exclamó con pena Ievtéi.

Después de estas palabras, los dos funcionarios callaron unos momentos y se miraron a los ojos. Sus rostros denotaban desesperación, exaltación. Después Ievséi dijo otra vez a Ievtéi:

—¡Pues bien, me has arruinado! ¡Me has quemado! ¡Oh, mi dinero!

—¡Sí, me has aniquilado! —dijo Ievtéi—. ¡Me has aniquilado a mí y a mis principios! ¡Oh, mis principios!

Y los dos lanzaron al mismo tiempo una carcajada tan sonora que la dueña del departamento, que estaba sentada en su tabuco, gritó del susto y salió corriendo en busca del portero.

Los secretarios colegiados se pusieron a bailar algo así como un “vals del infierno”. Bailaron un buen rato y con furia; el suelo crujía bajo sus pies; las sillas quedaron hechas astillas; las camas, con sus anticuadas frazadas, fueron derribadas; a las puertas de la habitación estaban, mudos y asombrados, el portero, el aguatero, la dueña del departamento y varias viejitas curiosas. Nadie se atrevía a interrumpir la alegría de los secretarios colegiados, que, en amistoso abrazo, daban vueltas cada vez más rápido. Sus ojos eran cada vez más turbios y terribles; unas muecas les crispaban las facciones.

Ievtái Ievséievich y Ievséi Ievtéievich cayeron al suelo.

Las mujeres lanzaron gritos y se dispersaron.

El portero fue a la comisaría a denunciar lo ocurrido.

Oscuridad y silencio. Una momentánea llamarada de las brasas en la estufa alumbraba a los dos pálidos secretarios colegiados, que tienen los brazos cruzados. Su pesada respiración rompe ominosamente la calma. Y otra vez la misma oscuridad, el mismo silencio. De pronto, en el lejano campanario de Nikola Morskói dan las doce de la noche: era el toque fúnebre del *primero de mes*. Los amigos se estremecieron... Si ese toque les recordó sus esperanzas de la mañana, si hizo que Ievtái comparara la mañana de ese día con la noche, lo cierto es que los dos se apretaron aún más el uno contra el otro y escucharon en silencio las fatales campanadas, como si ese tañido les inculcara a los dos una misma y amarga idea...

Y pronto cesó el rumor de la campana de media noche. El *primero de mes* se hundió en la devoradora eternidad, y con él se fueron las esperanzas y las pasiones de los secretarios colegiados Ievtái Ievséievich y Ievséi Ievtéievich.

Al día siguiente, el pabellón del manicomio acogió a dos nuevos individuos...

Traducción de Alejandro Ariel González

III. RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS PARTICIPANTES

Pablo Arraigada (1985) es Licenciado en Letras y Profesor de Enseñanza Media y Superior por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), donde actualmente desarrolla su trabajo doctoral sobre la literatura partisana como género literario en el territorio de la ex Yugoslavia. Sus ejes de estudio son la literatura en el período partisano, la producción literaria durante la guerra de Bosnia —con foco en los discursos oficiales y la censura, así como el exilio—, los movimientos de vanguardia en los Balcanes a principios del siglo XX y la producción poética y voz actual de la comunidad LGBTQ+ en el territorio de los Balcanes. Ha traducido diversxs autorxs al español desde el esloveno, el serbio y el croata.

Violeta Azriel Alonso es profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras – UBA. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras, con especialización en Literaturas Extranjeras. Investigadora de literaturas eslavas y literatura palestina. Se encuentra realizando una adscripción en la cátedra de Teoría y Análisis Literario II en FFyL-UBA.

Tomás Salvador Bombachi (Buenos Aires, 1996) es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Lengua y Literatura y de Prácticas del Lenguaje en el nivel secundario, e investigador interesado en las literaturas eslavas y en la literatura argentina. Es miembro de la Sociedad Argentina Dostoievski y ha publicado artículos y reseñas sobre Dostoevski, Pushkin, Hrabal, Mandelstam, Piglia, entre otros.

Erica Brasca es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente cursa el doctorado en Literatura y Estudios Críticos en el IECH (UNR) con una beca de CONICET. Publicó la traducción de *No sé por que todos piensan que soy un genio...* de Daniil Jarms (Rosario: Iván Rosado, 2019) y, en colaboración con Ernesto Inouye y Bernardo Orge, *Archivo Mikielievich. Obras y colecciones* (EMR, 2019).

Juan Cruz De Sabato (Buenos Aires, 1983) es Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Durante el período 2018-2020 realizó su adscripción en la catedra de Literaturas Eslavas (UBA), investigando el contenido religioso en la obra de Maksim Gorki. Publicó artículos sobre el tema en la revista *Eslavia* (números 6 y 8). Actualmente cursa la Maestría en Literaturas Extranjeras y Comparadas en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

María Carolina Fabrizio es Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Formó parte de grupos UBACyT coordinados por la cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras. En este contexto estudió las obras de los autores Isaak Babel y Osip Mandelstam, y analizó la narrativa judía como forma de resistencia. Sigue realizando labores de investigación, ahora enfocada en los textos de Nadezhda Mandelstam y Anna Ajmátova. Actualmente se sumó como adscripta al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL), donde aborda la representación del monstruo en diferentes disciplinas artísticas de nuestro país. Se interesa por los vínculos entre religiosidad y universos ficcionales, y estudia Ivrit Mikrait (hebreo bíblico).

Florencia García Brunelli es becaria doctoral del CONICET en Literatura (UBA-CONICET). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoevski. Fue adscripta de la cátedra de Literaturas Eslavas de la UBA. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre F. M. Dostoevski y traducción del ruso al español, y ha traducido del ruso artículos críticos y literatura rusa, como *La pulsera de granates* de Aleksandr Kuprín.

Andrés D. Goldberg es profesor en la catedra de Literaturas Eslavas de la UBA. Está preparando su tesis sobre el concepto de distopía en las obras de Vladímir Maiakovski y Andréi Platónov. Sus áreas de interés incluyen, además de las literaturas eslavas, la filosofía de la literatura, la estética general y la teoría literaria.

Alejandro Ariel González (1973, Buenos Aires). Lic. en Sociología por la UBA. Estudios de posgrado en la Universidad Estatal de Petrozavodsk, Rusia.

Especialista en lengua y literatura rusa; traductor de textos literarios y filosóficos en lengua rusa.

Luis Alberto Harriet: Licenciado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA con orientación en Literaturas Extranjeras. Es adscripto a la Cátedra de Literaturas Eslavas cuyo titular es el Dr. Eugenio López Arriazu.

Gerard Hofman (1974, Zwolle, Países Bajos). MA en Lenguas y Literaturas Eslavas, con especialización en Literatura Rusa, por la Universidad de Ámsterdam. Traductor y docente de neerlandés, alemán y ruso. Miembro de la Sociedad Argentina Dostoievski y participante en los proyectos UBACyT sobre Identidad y la Literatura Soviética. Reside en Buenos Aires desde 2000. Trilce Ifantidis (1995) es bailarina, escritora y programadora. Estudio Letras en la U.B.A. y La Sapienza. En el ámbito de las letras se desempeña como traductora y correctora para diversas editoriales.

Julián Lescano (Buenos Aires, 1989) es Profesor, Licenciado y doctorando en Letras por la UBA. Traductor e investigador especializado en literatura rusa, ha publicado la primera traducción al castellano de *La ciudad de la verdad* de Lev Lunts; ha traducido también poemas de autores como Anna Ajmátova, Oleg Chujónctsev e Ígor Volguin, así como ensayos de Víktor Eroféiev, Iuri Lotman y Nikolái Gógol, entre otros. Es colaborador de la revista *Eslavia* —donde ha publicado artículos sobre literatura rusa y soviética— y miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoievski, filial de la International Dostoevsky Society. Ha sido becado en tres ocasiones para cursar estudios en Rusia. Ha participado como ponente en congresos en San Petersburgo y Moscú; asimismo, fue uno de los representantes argentinos en el Festival Mundial de la Juventud 2024, que se celebró en la ciudad de Sochi. Ha dictado charlas y cursos sobre literatura rusa y argentina en librerías y centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano. Actualmente se desempeña como docente de Lengua Española en la Universidad Nacional de Lanús y como profesor de lengua rusa.

Omar Lobos nació en La Pampa en 1964. Doctor en Letras. Integra la cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha realizado, entre otras, las primeras traducciones argentinas directamente del ruso

de *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamázov* y *El idiota*, de Fiódor Dostoevski, así como de los romances populares de Alexandre Pushkin, el teatro completo de Antón Chéjov y la novela *El pozo de cimientos*, de Andréi Platónov. Es miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoevski y participa del comité científico-asesor de la revista *Eslavia* así como de otras revistas especializadas internacionales.

Eugenio López Arriazu es Doctor en Letras (UBA), Prof. de inglés (ISP Joaquín V. González), escritor y traductor literario. Se desempeña como docente e investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde dicta Literatura Norteamericana y dirige la cátedra de Literaturas Eslavas. Autor de los ensayos *Pushkin sátiro y realista* (2014), *Ensayos eslavos* (2019) e *Identidades, ensayos de literatura eslava* (2023), en el campo de las letras ha publicado ocho poemarios, un libro de relatos y la novela *Lembú, la infame y borrascosa vida del nunca sargento Cabral*, premiada por el Fondo Nacional de las Artes. Como traductor, su obra publicada consta de traducciones del latín, francés, ruso, inglés, portugués, serbio, búlgaro y sueco.

Jerónimo Pereyra es Profesor y Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dicta clases de Literatura y Prácticas del Lenguaje en el nivel secundario, y de Taller de Lectura, Escritura y Oralidad en el nivel terciario. En paralelo, se desempeña como traductor literario ruso-español.

Julia Sarachu es Doctora en Letras e investigadora en el área de Literaturas Eslavas de la Universidad de Buenos Aires. En el marco de su investigación ha realizado numerosas traducciones de poesía y teoría literaria eslovena al español. Es coeditora de la editorial Gog y Magog y la editorial Poetas en off, y colaboradora en Revista Eslavia. También ha publicado libros de poesía y novelas en Argentina, que han sido traducidos y publicados recientemente en Grecia.