

# La lengua literaria rusa y los problemas de la traducción al español.

## El caso de Nikolai Gógol

Autor:

Lobos, Omar

Tutor:

Cella, Susana

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

**La lengua literaria rusa  
y los problemas de la traducción al español.  
El caso de Nikolai Gógol**

**Tesis doctoral**

**Doctorando: Omar Lobos**

**Directora: Susana Cella**

**Facultad de Filosofía y Letras – UBA**

**2015**



R. Pignatelli

*Y te guardaremos, habla rusa,  
gran palabra rusa.  
Vamos a llevarte libre y pura  
y darte a nuestros nietos, a salvo de cadenas  
¡por los siglos!*

Anna Ajmátova

*...y perciban en un turbado trepidar  
el grandioso trueno de otras hablas...*

Nicolái Gógol

## Agradecimientos

A la doctora Susana Cella, con quien compartimos desde hace años el trabajo sobre la literatura rusa en particular y el estudio y los debates literarios en general, por su guía profesional, y sus consejos y ayuda de amiga.

A mis colegas traductores y amigos Alejandro González y Eugenio López Arriazu, con los que siempre intercambiamos charlas, comentarios, aportes y discusiones informales sobre literatura rusa y traducción, así como participamos juntos en debates y mesas redondas y en el desarrollo de investigaciones académicas sobre el tema. Este intercambio fecundo es fundamental.

A la cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, de la que formo parte y siempre constituye un estímulo a sumar lecturas, discusiones y a seguir pensando las letras rusas.

Una vez más a Aurelio Narvaja, que me dio la oportunidad de iniciar mi labor de traductor así como alentó mi ingreso a la docencia de literatura rusa.

A Iulia Venedíktova, que me ayudó con la comprensión de algunos vocablos y pasajes de Gógol.

A Nikolái Gógol y Fiódor Dostoievski, por la experiencia apasionante que significa leerlos, pensarlos y traducirlos.

A todos los repositorios rusos *online* de artículos y obras, en tanto la generosidad de los rusos permite encontrar en la web prácticamente todo el material literario y crítico de y sobre sus autores. Las bibliotecas electrónicas principales a las que acudimos – puede corroborarse en la bibliografía– son:

<http://feb-web.ru>; Biblioteca Electrónica Fundamental (FEB) “Literatura rusa y folklore”, que contiene cantidad de obras de la literatura rusa, bibliografía, investigaciones científicas y trabajos histórico-biográficos. Su contenido fundamental lo constituyen ediciones científicas electrónicas (ENI), consagradas cada una a un autor, un género o una obra.

<http://www.lib.ru>: biblioteca de Maxím Moshkov, que incluye a los clásicos rusos, sus obras literaria y crítica, obra crítica sobre ellos, el recuerdo de sus contemporáneos, etc.

<http://www.ruthenia.ru>: proyecto conjunto entre la editorial moscovita OGI y la cátedra de literatura rusa de la Universidad de Tartus (Estonia). Su objetivo es la creación de una fuente de información única, orientada a los investigadores rusistas.

<http://rvb.ru>: contiene todos los autores clásicos en publicaciones académicas reconocidas.

Omar Lobos  
mayo de 2015

## Índice

Introducción.....	8
<b>I. LA LENGUA LITERARIA RUSA.....</b>	<b>20</b>
I.1. Historia de la conformación de la lengua literaria rusa. Desde sus orígenes hasta Pedro el Grande.....	20
I.1.1. Kiev.....	21
<i>Rasgos más significativos de esta lengua.....</i>	<i>23</i>
I.1.2. Moscú.....	25
<i>Rasgos más significativos de esta lengua.....</i>	<i>31</i>
I.1.3. San Petersburgo.....	33
<i>Rasgos más significativos de esta lengua.....</i>	<i>36</i>
I.2. El clasicismo y la consolidación de la institución literaria.....	38
I.2.1. <i>La obra de Lomonósov.....</i>	<i>41</i>
I.2.2. <i>El “siglo de Catalina” y sus escritores.....</i>	<i>46</i>
I.3. Pushkin.....	52
I.4. Conclusiones e hipótesis a partir del recorrido histórico realizado.....	62
I.5. Digresión sobre la perspectiva.....	68
I.5.1. <i>La incorporación del discurso ajeno.....</i>	<i>69</i>
I.5.2. <i>Los deícticos.....</i>	<i>71</i>
I.5.3. <i>Los pronombres demostrativos.....</i>	<i>72</i>
<b>II. NIKOLÁI VASÍLIEVICH GÓGOL’.....</b>	<b>74</b>
II.1. Ave Gógol.....	74
II.1.1. <i>Gógol en la ciudad: la nostalgia de Ucrania (estilización romántica).....</i>	<i>76</i>
II.1.2. <i>Gógol en la ciudad: los dominios del diablo (artilugios ¿realistas?).....</i>	<i>85</i>
II.1.3. <i>Gógol en el extranjero: la nostalgia de Rusia (almas muertas).....</i>	<i>94</i>
II.2. Procedimientos compositivos en Gógol.....	100
II.2.1. <i>El recurso al skaz.....</i>	<i>102</i>
II.2.2. <i>Los puros sonidos.....</i>	<i>108</i>
II.2.3. <i>La gestualidad.....</i>	<i>111</i>
II.2.4. <i>La función del discurso referido.....</i>	<i>115</i>
II.3. La lengua que Gógol legó a la literatura rusa.....	116

II.4. Conclusiones generales acerca de la composición, el estilo y la lengua de Gógol	126
III. ALMAS MUERTAS.....	130
III.1. Sobre traducción. Criterios y problematizaciones.....	130
III.1.1. <i>Digresión a propósito del signo lingüístico y su referente</i> .....	130
III.1.2. <i>Nociones de traducción que orientan este trabajo</i> .....	143
III.2. Las traducciones de <i>Almas muertas</i> al castellano.....	149
III.2.1. <i>Análisis del capítulo tercero del poema</i> .....	149
III.2.2. <i>Idiolectos gogolianos</i> .....	194
<i>Manílov</i> .....	195
<i>Nozdriov</i> .....	202
<i>Sobakiévich</i> .....	209
<i>Pliushkin</i> .....	213
<i>Las damas</i> .....	217
<i>¿El autor?</i> .....	223
III.3. Conclusiones sobre la comparación de traducciones.....	232
Conclusiones.....	234
Bibliografía.....	244
Obras de Nikolái Gógol.....	244
Bibliografía teórico-crítica sobre lengua rusa.....	245
Bibliografía teórico-crítica sobre Nikolái Gógol.....	249
Bibliografía teórico-crítica sobre traducción.....	251
Bibliografía general.....	253
Apéndice de traducciones.....	259
• Relación de los años pasados (siglo XI) (fragmento).....	259
• Vida del protopope Avvákum, escrita por él mismo (siglo XVII) (fragmento).....	260
• Nikolái Karamzín. “La pobre Liza” ( <i>póviest</i> ) (1792).....	262
• Vissarión Bielinski. Una mirada a la literatura rusa de 1847 (1848) (fragmento). .	274
• Iván Krylov. “El cisne, el bagre y el cangrejo”.....	277
• Tres artículos de Alexandr Pushkin sobre la lengua rusa:.....	277
1. “ <i>Sobre las causas que retrasan la marcha de nuestras bellas letras</i> ” (borrador escrito en 1824).....	277
2. “ <i>Sobre el prólogo del señor Lémontey a la traducción de las fábulas de I. A. Krylov</i> ”.....	278
3. “ <i>Respuesta al artículo en la revista ‘Ateneo’</i> ” (1828) (no publicado).....	282

• Vissarión Bielinski. “Sobre la <i>póviest’</i> rusa y las <i>póviesti</i> del sr. Gógol” ( <i>Arabescos y Mírgorod</i> ) (1835).....	286
• Capítulo XVIII de <i>Pasajes selectos de la correspondencia con amigos</i> : “Cuatro cartas a distintas figuras a propósito de <i>Almas muertas</i> ” .....	327
<i>1</i> .....	327
<i>2</i> .....	329
<i>3</i> .....	332
<i>4</i> .....	337
• Vissarión Bielinski. Carta a Gógol.....	339



## Introducción

Este trabajo aborda desde una perspectiva histórica la conformación y el desarrollo de la lengua literaria rusa para señalar aspectos específicos que son desechados o se tornan problemáticos en la traducción al español. En ese recorrido, la figura de Nikolái Gógol constituye un punto de inflexión, por cuanto en su obra la tradición escrituraria de su patria encuentra un punto de llegada tanto como es puesta en cuestión: lo que hasta ese momento la lengua literaria había reprimido o simplemente no había encontrado modo de incorporar, pudo ingresar a ella en un torrente que hizo oscilar a sus contemporáneos entre la estupefacción y la reacción airada. Formas, léxicos, dialectos, géneros y estilos que hasta entonces no participaban de la literatura ampliaron los límites de esta a la vez que democratizaron de modo hasta entonces inaudito la lengua literaria. Esto comportó además una ampliación de las posibilidades de manipularla que heredaría toda la gran tradición posterior. Estudiar esa lengua gogoliana es entonces otro de los mayores cometidos de este trabajo.

Para los que formamos parte de lenguas históricas con una larga tradición escrita, como es el caso del castellano, parecerían, en términos generales, estar muy establecidas, muy repartidas las formas que corresponden a la oralidad o a la escritura. Puede pensarse que, en ese sentido, nuestra lengua escrita se vino construyendo como tal por lo menos desde que el rey Alfonso X, a fines del siglo XIII, oficializara el castellano para los documentos públicos (aunque los primeros testimonios de la escritura en castellano se remonten al siglo XI) y diera impulso a la confección de obras eruditas en la lengua vernácula, parangonándola así con las consideradas lenguas cultas. Esa jerarquización del castellano como lengua escrita propiciada por el rey sabio dio origen también al español literario. A partir de allí, empeños siempre renovados irían perfilando de determinado modo la escritura de la lengua que devendría española con los Reyes Católicos, que sufrirá los latinazos del Renacimiento, se italianizará con la corte de Carlos V en Nápoles, se verá aliviado por los nuevos aires de la Contrarreforma, se extenderá, sufrirá y se revitalizará en América (Menéndez Pidal, 1945). El nuevo continente, por su parte, heredará con la lengua esa tradición y se insertará en ella, ampliándola y profundizándola.

La literatura rusa ha realizado, por razones culturales e históricas, un camino diferente del de las demás literaturas del Occidente europeo. Primero porque sólo puede ser considerada una literatura occidental a partir del siglo XVIII, con las reformas de Pedro El Grande, que forzaron la europeización de Rusia en todos sus niveles. Solamente a partir del clasicismo ruso puede hablarse de la literatura como una institución diferenciada, con su especificidad y liberada de la tutela de la Iglesia, permeable de allí en más a las tendencias y movimientos literarios que surjan en la Europa occidental (neoclasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, vanguardia). Segundo, porque dicha europeización atentó contra todo el acervo cultural ruso (incluida toda la literatura rusa antigua) y, en el envión, contra la lengua rusa misma, subestimada por “bárbara” en el ímpetu transformador que intentaba modernizar el viejo y gigantesco país. Contra la prevalencia de la lengua natal, desembarcarían en Petersburgo, nueva sede de la corte y símbolo tremendo de la Nueva Rusia, los ingenieros alemanes, los arquitectos franceses e italianos, y con ellos sus lenguas “civilizadas” y prestigiosas, que forzarían el retraimiento del idioma vernáculo en diversos aspectos. Se entorpece la lengua, y se endurece la mano para escribir en ruso. El neerlandés y el alemán proveen los precisos términos técnicos que dominan la ciencia y la tecnología. El francés y su articulación meliflua se ajustan a las aspiraciones de buen tono de la nueva clase cortesana; se alfabetiza en francés; y en francés se redactan los ukaces del zar.

Todo “para abrir una ventana a Europa”, cita Pushkin al arquitecto Algarotti en su poema “El jinete de bronce” (Пушкин, 1959). Y por esa ventana, además, se introdujeron impetuosas todas las corrientes filosóficas y estéticas europeas, incluidas las literarias. Es el siglo del neoclasicismo, con fuerte influencia francesa en todo lo tocante a lo sociocultural y a la literatura en particular, que tamiza la recuperación de léxicos, tópicos, modelos y formas griegas y latinas. Pero el neoclasicismo a su vez propició en Rusia la emergencia de un personaje profundamente ruso como Mijailo Lomonósov (1711-1765), que, fiel al espíritu de su siglo, se afanó por estudiar todas las ciencias en boga: física, química, astronomía, geología, mineralogía, y en 1755 fundó la Universidad de Moscú (primera universidad rusa), que hoy lleva su nombre. Con todo, entre su afición a las ciencias duras se coló también la preocupación por la lengua rusa y su aplicación literaria. Escribió una *Retórica*, en 1748, y poco después la primera *Gramática rusa* en 1757. En cuanto a la literatura, cultivó diversos géneros para graficar

sus teorías del verso y de la rima. Y legó además, en un breve “Prefacio acerca del provecho de los libros eclesiásticos”, una jerarquía estilística conforme con el tema a tratar: los estilos elevado, medio y bajo. En todas estas obras, luchó por conformar la lengua rusa, mediante su sistematización y aplicación científica y literaria, a las exigencias de la modernidad, y por prestigiarla y defenderla del ingreso de voces extranjeras teniendo como referencia un patrón docto: el eslavo eclesiástico.

Ahora bien, los escritores del postclasicismo tuvieron que luchar contra esta lengua rígida establecida por Lomonósov. Los sentimentalistas, con Nikolai Karamzín a la cabeza, lucharon contra la escuela arcaísta para desarrollar una prosa moderna y mundana, el “nuevo estilo”, pero lo hicieron recurriendo a calcos –sintácticos, léxicos, fraseológicos– tomados del francés, con lo cual trabajaban con una lengua convencional y estrecha, donde dos tercios del ruso real no eran admitidos. De manera que faltaba la lengua flexible, segura de sí misma, viva de ímpetu. Y el llamado a despertar esa lengua, saldar las tensiones entre las escuelas vieja y nueva, incorporar en la literatura el acervo popular y folklórico ruso fue Alexandr Pushkin, considerado por ello el padre de las letras rusas modernas. Pushkin fue, por sobre todas las cosas, un gran poeta, y su desarrollo artístico se dio acompañado de una profunda reflexión sobre la lengua nacional, la evaluación y valoración de sus posibilidades y su aplicación en los más diversos géneros y estilos: escribió epigramas, odas, relatos y novelas en verso y en prosa, cantidad de pequeñas composiciones líricas, tragedias, romances populares, artículos críticos, biografías, semblanzas históricas. Su derrotero, además, estuvo orientado a la elaboración de una lengua para la prosa (su otro gran contemporáneo, el poeta Mijaíl Lérmontov, realizaría esfuerzos parecidos), pues era en la prosa donde se iba haciendo evidente la necesidad de una modalidad menos artificiosa, libre de convencionalismos, en mayor sintonía con la lengua que se hablaba. Eran también, por supuesto, las tendencias realistas que iban ganando lugar en la literatura quienes la reclamaban. Así, en la obra de Pushkin se combinaría el bagaje de la tradición letrada con la lengua abrevada en las fuentes orales –y los estilos a ella ligados–, donde el ruso se había preservado vivo, vital, rico e intenso. Los formalistas refieren a estas marcas orales supervivientes en la letra o adoptadas por ella con el nombre de *skaz*. Según Borís Eichenbaum:

el principio del *skaz* exige que el lenguaje del narrador esté matizado no solo en el aspecto de la entonación y la sintaxis, sino también en el aspecto léxico: el narrador debe dominar

una fraseología y un vocabulario determinados para realizar la orientación hacia el discurso oral. En relación con ello, el *skaz* tiene muy a menudo (aunque no siempre) carácter cómico y se percibe sobre el trasfondo del lenguaje literario canonizado como su deformación, a saber, como un lenguaje defectuoso, “irregular”. En estas condiciones, la palabra se siente significativamente más. (Eichenbaum, 1992)

Al hablar de la escripción (sic) de un texto de naturaleza oral, Roland Barthes refiere a las adaptaciones que se le hacen en ese tránsito, alejándolo del destinatario al quitar las marcas de búsqueda del lenguaje que la corrección y la reflexión permiten subsanar cuando se transcribe, por el carácter mediato del encuentro con el lector; en definitiva, señala Barthes, hurtándole el *cuerpo* (Barthes, 2005). En el caso de la lengua rusa, el lenguaje escrito forjado en la oralidad mantuvo –a diferencia de lo que observa Barthes– los rasgos fundamentales de este origen. Es por ello que produce un efecto de lectura por el cual la prosa escrita rusa “se oye”, antes que “leerse”, a diferencia de otras literaturas. Son corrientes los ejemplos de autores que dictan sus libros, o bien se hallan casos como el de Vladímir Maiakovski, que crea sus poemas para ser *declamados*, y conforme con esa noción hace sus búsquedas rítmicas, entonacionales y la de *sus rimas mismas*. Esto es, los poemas de Maiakovski riman mejor oídos que en la lectura silenciosa, el poeta puede hacer rimar, por la acentuación y pronunciación rusa –que absorbe en general las vocales átonas–, palabras que, *a la vista*, no parecen hacerlo. Por ejemplo, basta ver la correspondencia de grafías en este ejemplo de “Nube en pantalones”:

Опять влюбленный выйду в игры,  
И в доме, который выгорел...

El acento después de la *v* (в) cae respectivamente en una *i* blanda (и) y en una *y* dura (ы), y después de él solo tienen presencia fonética concreta la *g* (г) y la *r* (р). Esto hace que riman perfectamente “*v ígry*” y “*výgorel*” (los dos subrayados en ruso).

Ahora bien, si en Pushkin los elementos orales y la lengua popular se mantienen aún subordinados a cierta norma culta del lenguaje –además del extrañamiento a la prosa en sí que pese a sus esfuerzos sentirán siempre dos poetas innatos como él y Lérmontov–, la emergencia fantástica de Nikolái Gógol legitimaría definitivamente la incorporación de recursos del *skaz* y canonizaría esa lengua para siempre. A esa modalidad subordinaría incluso registros de naturaleza escrita o libresca (como los estilos de la

burocracia estatal, el retoricismo de cuño docto o las formas de trato social de “buen tono”), convirtiéndolos fundamentalmente en efectos mímicos y contribuyendo con ellos a la ilusión de cierta proximidad “escénica”, oral, de los textos.

Nuestra hipótesis es que las peculiaridades de la lengua literaria rusa en general y de Gógol en particular a menudo no son tomadas en cuenta en nuestras traducciones, que en general eligen acomodarse a los muelles modos de la prosa castellana (cimentada por otra tradición, otro devenir) y relegando a los deshechos “fatales” de toda traducción esos rasgos poderosos y esencialmente estilísticos de la lengua rusa. Así, el objetivo principal es mostrar cómo se encuentran dos lenguas de tradiciones tan disímiles como el ruso y el español en el acto de la traducción, y hasta dónde el último está dispuesto a hacerle justicia plena al primero en lo que hace a sus especificidades, ceñidos en nuestro caso a un autor como Gógol. A la vez, esto presupone un minucioso estudio sobre la obra del escritor ruso y la lengua que asumió, exploró, enriqueció, y a la que le abrió caminos inéditos en su patria, con lo cual confiamos en aportar a las diversas aproximaciones y enfoques sobre su estilo. Chequear luego estos aspectos en traducciones distintas y de distintas épocas de su obra fundamental –*Almas muertas*– nos permitirá observar contrastes, preferencias, descuidos, incomodidades, grados de avenencia, logros de los traductores, en ese proceso que pone en juego –en última instancia– un diálogo profundo y tenso entre dos culturas. En este sentido, además, creemos que el trabajo puede significar un aporte en general a la traductología y sus debates, además de contribuir en lo específico a un tema que entendemos escasamente examinado –en tanto tema– como es la traducción del ruso a nuestra lengua.

Conforme con lo que se plantea en el título del trabajo, los aspectos a tener en cuenta involucran, primero, el desarrollo histórico de la lengua literaria rusa; en segundo lugar, el abordaje de la obra de Nikolái Gógol como hito insoslayable en ese mismo desarrollo y como objeto particular de esta investigación; y tercero, las cuestiones problemáticas a la hora de traducir al castellano un texto literario ruso, centrándonos en nuestro caso en la novela o poema *Almas muertas* (Гоголь, 1993).

1. Sobre la configuración de la lengua literaria rusa se han seguido en general los clásicos estudios de Víktor Vladímirovich Vinográfov, desarrollados entre las décadas de 1920 y 1960: *Obras escogidas* (Виноградов, 1978). Colección de artículos del académico soviético, el tomo que incluye “Historia de la lengua literaria rusa” examina problemas relacionados con la conformación y el desarrollo del ruso literario antiguo,

con el ruso del siglo XVIII (el siglo de Lomonósov), y con la formación de la llamada lengua literaria nacional rusa (Pushkin y Gógol). Allí, también analiza y discute trabajos de otros estudiosos del tema, así como dedica comentarios específicos a la lengua del propio Gógol, las influencias recibidas por este y el legado que dejó, al abrir la puerta grande de las bellas letras a cantidad de términos, dichos, proverbios, de la lengua de los comerciantes, del *argot* de los juegos de azar, de los cazadores, de los campesinos, dialectos provincianos, etc.

Otra de las fuentes fundamentales que hemos tenido en cuenta es la *Historia de la lengua literaria rusa* de Nikita Mesherski (Мешерский, 1981), que, en sintonía con los estudios de Vinográdov, realiza un recorrido más circunstanciado y en estrecha relación con las distintas etapas de conformación del Estado ruso. A partir de los elementos comunes a todas las naciones eslavas que posibilitaron la creación de una escritura común, examina el proceso mediante el cual esa lengua escrita, marcadamente conservadora y detentada fundamentalmente por la institución eclesiástica, va incorporando elementos de la lengua viva, lo que desembocará, en el llamado “período nacional”, en el triunfo de esta última sobre aquella en el ámbito de la literatura.

Asimismo, dentro de las historias de la lengua y la lengua literaria rusas, hemos consultado la semblanza histórica *La lengua rusa*, de Grigori Vinokur, publicada en 1943 (Винокур, 1959). Sus capítulos se reparten en consideraciones sobre la evolución de la lengua rusa en general –destacando especialmente cuestiones fonéticas y su escritura– y lo que en paralelo sucede con la lengua literaria a través de mil años de historia. Además, en el abordaje específico de la literatura antigua, nos hemos servido de los circunstanciados aportes del rusista italiano Riccardo Picchio (Picchio, 1972).

A propósito de la lengua rusa escribieron, por supuesto, los formalistas y posformalistas: Borís Eichenbaum, Víktor Shklovski, Valentín Volóshinov, en especial. Borís Eichenbaum (Eichenbaum, 1992) analiza una noción fundamental para este trabajo, como la de *skaz*. Dicha noción remite a todo ese conjunto de formas propias de la oralidad, la reposición o el regreso a la voz (entonación, pausas, formas dialectales, procedimientos sintácticos, etc.), que toda escritura en alguna medida asume. Y Eichenbaum además destaca la presencia de este rasgo en escritores fundacionales como Pushkin y Gógol. Víktor Shklovski, por su parte, en *Teoría de la prosa* (Шкловский, 1983) introduce consideraciones particulares sobre la lengua rusa en la literatura, sobre las tensiones entre la lengua literaria y los dialectos populares, incluso sobre cuestiones

lexicográficas y sintácticas: el capricho en la atribución genérica de algunos sustantivos, la posición del adjetivo respecto del sustantivo en la antigüedad y en la lengua moderna. Todos estos elementos interesan a nuestro trabajo porque entendemos que una traducción también debe reflejar tales tensiones del original, sean de índole dialectal, lexical o sintáctica, como es el caso del hipérbaton. Por su parte, en *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Valentín Volóshinov (Volóshinov, 2009) dedica capítulos al discurso indirecto en ruso como modalidad poco desarrollada; esto es, ausencia de transposición deíctica, de correlación temporal en los verbos, etc. Atribuye este aspecto a la ausencia de un período cartesiano y racionalista en Rusia. La cuestión propone matices que exceden una automática transposición a los modos de acomodar sintácticamente el discurso ajeno que ha desarrollado la prosa en castellano.

Finalmente, son tomados en cuenta los numerosos estudios y reflexiones de los propios escritores rusos, entre los que se cuentan los de Mijaíl Vasílievich Lomonósov: “Prefacio acerca del provecho de los libros eclesiásticos” (Ломоносов, 1739); los de Alexandr Semiónovich Shishkov: *Reflexión sobre los estilos viejo y nuevo de la lengua rusa y Apostillas a la reflexión sobre los estilos viejo y nuevo de la lengua rusa* (Шишков, 1803). Los trabajos de estos autores, enmarcados en los debates del clasicismo, establecen y/o problematizan la división de estilos (alto, medio, bajo) según el género y el tema asociado a él. Estos estilos suponen básicamente una selección lingüística. En el caso del ruso, contar con una lengua con elementos comunes, pero a la vez con cierto carácter más universal y “docto” como es el eslavo eclesiástico, conllevaba la posibilidad de recursos más diferenciales con respecto a la lengua hablada en sus distintos niveles.

Alexandr Pushkin también contribuyó con numerosas reflexiones sobre la lengua rusa, como las que se encuentran en artículos tales como “Sobre las causas que retrasan nuestra literatura” (Пушкин, 1824), “Sobre el prólogo del sr. Lémontey a la traducción de las fábulas de I. A. Krylov” (Пушкин, 1825) “Sobre el estilo poético” (Пушкин, 1828), “Refutación de las críticas y observaciones sobre las producciones propias” (Пушкин, 1830), “Sobre la literatura rusa” (Пушкин, 1830), y otros. Algunos de ellos están reproducidos en su totalidad en el Apéndice de traducciones.

Finalmente, el propio Gógol, en sus obras literarias, en sus artículos y en su correspondencia, no dejará de hacer fecundas y recurrentes observaciones sobre la lengua rusa, como se detalla en el punto siguiente.

2. La bibliografía sobre Gógol es inabarcable. Para este nuestro trabajo escogimos aquellos estudios que hacían especial hincapié en los aspectos lingüísticos y estilísticos. En principio, los diversos e ineludibles –por lo que el autor de estos significó en la recepción del primero– artículos del crítico Vissarión Bielinski: “Sobre el relato ruso y los relatos del sr. Gógol” (Белинский, 1835), “Algunas palabras sobre el poema de Gógol: *Las andanzas de Chíchikov o las almas muertas*” (Белинский, 1842), “Explicación sobre la explicación del poema de Gógol *Almas muertas*” (Белинский, 1842), “Comentario a la segunda edición de *Almas muertas*” (Белинский, 1846), “Comentario al *Peterburgski sbórnik*” (Белинский, 1846), “Pensamientos y observaciones sobre la literatura rusa” (Белинский, 1846), “Una mirada a la literatura rusa de 1846” (Белинский, 1847) y “Una mirada a la literatura rusa de 1847” (Белинский, 1848). Debe tenerse presente que fue a partir de su abordaje de la obra de Gógol como Bielinski sentó las bases del realismo ruso, que él llamó “escuela natural”, y entre cuyas características fundamentales se encuentra la noción de *narodnost*, esto es, el carácter nacional y popular que debía tener la literatura patria, cualidad que él observa como rasgo relevantísimo en Gógol. Una noción de esta naturaleza es, ciertamente, de suma importancia para nuestra mirada.

Otro clásico seguido es *Mastersvó Gógolia (El arte de Gógol)*, del escritor simbolista Andréi Bieli (Белый, 1934). El capítulo cuarto, “El estilo de la prosa de Gógol”, analiza los verbos “que arrancan los objetos de su lugar”, raros, interjectivos, los inagotables sustantivos –con el relevamiento de a qué lenguas y dialectos recurre para proveérselos–, los epítetos excéntricos, las repeticiones (a las que es tan hostil la prosa española) y, muy importante para nuestra tesis, el ritmo –en términos métricos y acentuales– de su prosa. Bieli considera inclusive la función de la puntuación, para llamar la atención sobre esa palabra que quiere arrancarse de la superficie plana del papel y cantar por sí sola. Este exhaustivo relevamiento de cómo trabaja Gógol en el plano del significante, en la superficie del texto, resulta clave para considerar los problemas de su traducción, amén de ser muy útil en lo tocante al estilo de nuestro autor, aun en el apartado que dedica a lo que considera las inexactitudes, los errores de Gógol respecto de su propia lengua.

Nuevamente, una fuente importante es el ya mencionado Víktor Vinográdov, que fue un destacado lingüista soviético pero sobre todo fue un rusista. Le importaba la lengua rusa como material lingüístico concreto y su utilización por los autores clásicos de su



patria. Sus numerosos estudios al respecto fueron recogidos en *Lengua y estilo de los escritores rusos* (Виноградов, 1990). De esta extensa obra, hemos tenido en cuenta los tomos *De Karamzín a Gógol* y *De Gógol a Ajmátova*, que contienen varios artículos específicos sobre Gógol y además su relación con otros autores, anteriores o posteriores, abordándolo siempre en un contexto lingüístico: “Estudios sobre el estilo de Gógol”, “*Siuzhet* y composición de ‘La nariz’”, “Gógol y Dostoievski”, etc. La consideración de Gógol sobre el fondo histórico de la lengua rusa es un material en absoluta sintonía con nuestro propósito.

“Rabelais y Gógol”, de Mijaíl Bajtín (1975) –parte de su libro *La creación de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento* (Бахтин, 1990)–, constituye también una referencia obligada. Al analizar la cultura del carnaval y de la risa en Gógol, dice Bajtín que esta risa gogoliana se descubre en la construcción misma de su lengua, una lengua donde entran palabras absurdas, enigmáticas, ambivalentes por su sentido o su resonancia. Rescatar, recordar, recuperar viejos sentidos, hacerse lugar en la lengua “oficial”, es la lucha que las palabras mantienen en Gógol, en su regreso al habla popular viva. El enfoque de Bajtín pone también sobre el tapete el tema de una lengua hartamente compleja, que es terreno de encuentros semánticos, de guiños, de pura musicalidad, justamente elementos que se vuelven sobremanera complicados de trasladar a otro idioma.

Por su parte, *La creación de Nikolai Gogol*, de Donald Fanger (Fanger, 1979) –al que se suma otro libro del mismo autor que es *Dostoievski y el realismo romántico. Un estudio sobre Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gógol* (Fanger, 1970)–, realiza un examen exhaustivo de toda la obra de nuestro autor contrastándola con cuestiones biográficas, históricas y culturales, todos ellos elementos que ayudan a pensar el fenómeno en su contexto. La última parte recoge ese examen para extraer a partir de él, del “enigma de Gógol”, el avance hacia una teoría sobre su creación. Quizá uno de los puntos más relevantes para nuestro estudio es que el autor considere a Gógol un puro creador de “artefectos verbales”, donde la función poética del lenguaje –en los términos que propone el conocido esquema de Román Jakobson– es primordial.

Finalmente, Gógol mismo realiza consideraciones lingüísticas, estéticas, éticas, en diversos artículos, en su correspondencia, en la propia *Almas muertas* y en su polémico libro *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos* (de 1847) (Гоголь, 1990). En este último, además de verter opiniones sobre la palabra y sobre distintos escritores

rusos, dedica cuatro cartas a examinar aspectos de su novela (pueden consultarse completas en el Apéndice de traducciones). En la primera analiza las críticas de literatos como Faddei Bulgarin, Ósip Senkovski y Mijaíl Pogodin<sup>1</sup> y lamenta no recibir la opinión del lector común. En otra carta comenta las digresiones (que él llama “líricas”) que constituyeron el mayor blanco de ataque de la crítica. Defiende la *sinceridad* (sic) de los personajes que ha sabido crear, aun si no tienen –según él– correspondencia con la realidad. Y arriba a la conclusión de que los reproches que su obra ha merecido han sido originados por el cuadro de vulgaridad y nimiedad (*póshlost*<sup>2</sup>) que despliega. Habla también en dichas cartas de su famosa primera lectura del original a Pushkin y de por qué quemó el segundo tomo en el que había trabajado cinco años. Asimismo, en la correspondencia privada con amigos y editores, a menudo expone comentarios sobre su propia obra o sobre literatura en general, de modo que todo este material es fundamental para una aproximación tanto a la propia figura de nuestro autor como a sus concepciones sobre la literatura y el lenguaje.

3. La traducción del ruso al castellano merece un mayor tratamiento porque no es un tema que se aborde con frecuencia. En 2011, por ejemplo, se celebró en España el Primer Congreso de Rusística, organizado por el Departamento de Filología Eslava de la Universidad de Granada y en el cual participamos (actas publicadas en Universidad de Granada, 2011). La convocatoria se realizó bajo la consigna “Lengua rusa, visión del mundo y texto”. De un total que rondó las ciento setenta ponencias, solo un diez por ciento fue escrito en español y por hispanohablantes, de quienes habríamos podido esperar reflexiones en el sentido que nos ocupa. No hay tales. Aunque sí encontramos artículos, escritos por rusos, que reflexionan sobre el concepto de “realia” (contexto socio-cultural), interesante para nosotros por cuanto se incorpora al problema de la traducción aquello que excede lo meramente lexical, sobre los préstamos de la lengua rusa en español, lexicográficos, rusismos en los diccionarios (zar, ukace, duma, isba, dacha, rublo, pope, troika), o contrastes y correspondencias fraseológicas entre el ruso y el español (“aquí hay gato encerrado” = “aquí hay algo nada limpio”). El mismo departamento publica además una revista especializada como *Mundo Esloavo* y también

---

<sup>1</sup> Escritores, críticos y periodistas contemporáneos de Gógol, incluso de estrecha relación con él. En la casa moscovita de Pogodin vivió Gógol algún tiempo.

<sup>2</sup> Пошлость: literalmente, “vulgaridad”. La crítica posterior desarrolló el término y lo asoció a la obra de Gógol en general; entre otros, Dmitri Merežkovski (Merejkovski, 1945) y Vladímir Nabókov (Nabókov, 1985).

*Cuadernos de Rusística*, con contribuciones a la discusión que en algunos casos sirvieron de disparadores para nuestras reflexiones.

Por su lado, en la mayoría de las traducciones directas son (somos) los propios traductores los que hacen sus reflexiones y comentarios a propósito. Pero estas notas aisladas, tremendamente valiosas en tanto surgen de una experiencia concreta, necesitan sin embargo una sistematización, que es aquello a lo que aspiramos con nuestro trabajo. No obstante, señalamos como aporte los comentarios de Alejandro González a su traducción de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski (Buenos Aires, Colihue, 2006), o la extensa nota a su traducción de *Pensamiento y habla*, de Lev Vygotski (Buenos Aires, Colihue, 2007), donde además necesitó realizar una rigurosa recomposición del original ruso antes de comenzar su tarea específica. Y en el caso de Gógol, no podemos dejar de tomar en cuenta consideraciones del último traductor de *Almas muertas* al español, Pedro Piedras Monroy, todas ellas desde la perspectiva del lenguaje (Gógol, 2009).

Por otra parte, el análisis de las tres traducciones que nos proponemos exige un marco teórico de referencia sobre cuestiones específicamente traductológicas. De la amplia bibliografía que la disciplina ha sumado, hemos escogido las que entendimos como funcionales para nuestra mirada. En ese sentido, son centrales para nosotros la concepción de Walter Benjamin esbozada en “La tarea del traductor” (1923), los estudios del traductólogo francés Antoine Berman, a cuya orientación en general nos ceñimos (*La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, de 1999, y sus comentarios al ensayo de Benjamin, de 2008), y finalmente, formulando un cierto contrapunto con los anteriores, la mirada poética sobre el traducir que aporta la obra del poeta y traductor Henri Meschonnic (*Poétique du traduire*, de 1999, y *Ética y política del traducir*, de 2009). Asimismo, se han tenido en cuenta autores como Roland Barthes, que, si bien no desde la traductología, iluminan aspectos significativos del lenguaje y el discurso que han contribuido a nuestro análisis.

Nuestra tarea comenzará entonces por relevar e historizar aspectos de la lengua literaria rusa en general, para observar el proceso de su desarrollo hasta consolidarse como lengua moderna entre fines del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Aquí será tomada en cuenta la conformación del eslavo eclesiástico como lengua que detentaría la escritura desde el siglo XI al XVII, así como el devenir de la lengua rusa en tanto lengua común a toda la nación y que sería legitimada en la literatura.

Luego, se pasará al examen de la obra gogoliana en general y de su lengua en particular, relevando la contribución específica de Gógol a la lengua literaria rusa a través de un análisis de su obra. Esto es, qué sucede en ella con la tradición lingüístico-literaria, cómo conviven los diversos registros (variedades en los niveles de lengua, variedades dialectales), cómo se incorporan las modalidades del *skaz*, qué recursos interpone el Gógol creador, la relación con el referente (ya que los debates en torno del realismo se revelan problemáticos en su obra), qué es lo que ocupa el primer plano en su escritura, cómo fluye la prosa a partir de él.

Finalmente se contrastarán con el original ruso de *Almas muertas* tres traducciones al español: la de Irina Tchernova para Editorial Aguilar (Gógol, 1969), la de José Laín Entralgo para Planeta (Gógol, 1980) y la de Pedro Piedras Monroy para Akal (Gógol, 2009), a efectos de comprobar cómo se traducen esas particularidades de la lengua rusa en general y la de Gógol en particular al castellano: qué desafíos propone y cómo son resueltos, qué resistencias pueden encontrarse en nuestra lengua, qué elementos son dejados fuera de consideración, etc.

Nuestro trabajo parte de la idea de que, si bien en toda traducción siempre se pierde algo, el traductor tiene que tratar de recrear *todo* lo que un original representa: sentido, forma, ritmo, tensiones, latidos, exabruptos, costuras. Es decir, tomar en consideración no solamente la lengua, sino todos los componentes textuales. Y resignar aquello que sienta que debe resignar no por un cómodo cálculo *a priori*, sino porque desgraciadamente, luego de una denodada lucha, ha sido derrotado.

## I. LA LENGUA LITERARIA RUSA

### **I.1. Historia de la conformación de la lengua literaria rusa. Desde sus orígenes hasta Pedro el Grande**

La historia de la lengua literaria rusa tiene, naturalmente, estrecha correspondencia con lo que fue el devenir de Rusia en tanto Estado. Los desplazamientos geográficos del centro hacia el que ha gravitado la nación a lo largo de los siglos han sido determinantes en la conformación de la lengua, en gran parte por lo que culturalmente estos desplazamientos han significado. Esto es, si el germen protoestatal de Kiev fue de la mano con la cristianización y bizantinización de la cultura antiguorrusa y el consecuente desarrollo de una escritura ligada al idioma eslavo eclesiástico, el subsiguiente estado centralizado en Moscú algunos siglos más tarde tuvo como rasgo la centralización y homogeneización de la lengua de una nación devenida extensísima, debatiéndose sobre todo entre las variantes dialectales del norte y del sur. Más luego, las reformas de Pedro el Grande y su empeño europeizador del gran país –de lo cual sería símbolo la nueva capital: San Petersburgo– significaron abrir, en el plano de la lengua, el flujo de europeísmos, nuevos modos sintácticos, y modas que tanto ejercerían su profunda influencia como despertarían desafíos críticos y reflexiones sobre la propia identidad cultural.

Así, se articulará primeramente este recorrido por la conformación del ruso literario en estos tres grandes momentos del devenir cultural, anclados simbólicamente en tres ciudades: Kiev como el origen estatal de Rusia ligado a la adopción del cristianismo y la cultura escrita, Moscú y su proyecto de encarnar la “Tercera Roma” bajo la guía de un zar, y San Petersburgo con su propósito de integrar la nación en el concierto de las naciones europeas modernas. Luego de ello, a partir de la creación de la institución literaria, se analizarán con mayor detalle los debates que tendrían lugar en su seno sobre el deber ser de la lengua rusa como lengua europea y sobre sus posibilidades en la literatura; son elementos relevantes a considerar en este período la importancia del neoclasicismo y la primera gramática rusa, las tensiones entre el ruso docto y la influencia “modernizante” de la lengua francesa, y, posteriormente, la adopción y legitimación de formas orales y dialectales. En todo este relevamiento, los aspectos que se tomarán en cuenta eluden particularidades de la evolución fonética y/o morfológica y

estructural, así como contrastes de tipo dialectal geográfico, cuando estas no hayan de tener implicancia en el presente trabajo.

### **I.1.1. Kiev**

Desde antiguo los pueblos eslavos ocuparon y se desplazaron por la mitad oriental de Europa, desde el mar Báltico hasta el Mar Negro y el Mediterráneo, si bien entre los eslavos del norte y los del sur se hallaba la cuña que representan Hungría y Rumania. Según el eslavista croata Pavao (Pablo) Tijan, los eslavos no representaban una unidad étnica, sino lingüística y cultural (Tijan, 1952).<sup>3</sup> La comunidad lingüística, entonces, que implicaban estos pueblos ocupantes de tan vasto territorio movió a la Iglesia cristiana de Oriente –en vías de su secesión del catolicismo romano– a emprender en el siglo IX una misión catequística en tierras de los eslavos del norte. Así es como dos monjes griegos de Salónica, Cirilo y Metodio, hermanos, marcharon a Moravia en 863. Ambos podían comunicarse en eslavo, criados en un medio de vecindad y contacto frecuente con los eslavos del sur (sobre todo, las comunidades búlgaras de Salónica). Cirilo había creado, sobre la base de las mayúsculas griegas, un alfabeto que utilizó para empezar a traducir el Evangelio al eslavo. Este es el origen del llamado alfabeto cirílico, adoptado y utilizado hasta el día de hoy por aquellos pueblos que fueron catequizados por la Iglesia de Oriente, la llamada Iglesia Ortodoxa (griega): Rusia, Bielorrusia, Ucrania, Bulgaria, Servia, Macedonia.<sup>4</sup> Y en la creación de este alfabeto puede cifrarse el origen de la literatura rusa.<sup>5</sup>

La misión de los dos hermanos en Moravia no fue duradera, al ser permanentemente hostigados por el clero alemán (de influencia en la región, aunque todavía la Iglesia de Oriente no había roto con la jerarquía vaticana). Pero sus discípulos se refugiaron en Bulgaria y continuaron la labor catequística y de traducción.

La cristianización de la vieja Rus' (antiguo nombre y concepto cultural, de etimología incierta, que difiere del más moderno e institucional "Rossía") comenzaría aproximadamente un siglo después, en 988. De largo los vikingos transitaban la llamada "vía de los varegos a los griegos", que une el mar Báltico con el mar Negro, socorridos

---

<sup>3</sup> Prueba de esta unidad la dará, como ahora se desarrollará, el origen de una cultura escrita común, al filo del primer milenio después de Cristo.

<sup>4</sup> Los países eslavos "latinizados" son Polonia, República Checa y Eslovaquia, Eslovenia y Croacia.

<sup>5</sup> Si bien aún hoy hay controversias en torno al tema, este alfabeto sería el llamado "glagolítico", que solo más tarde (siglo X) habría sido reemplazado por la variante creada en Bulgaria por los continuadores de Cirilo: el "cirílico" (Винокуп, 1959).

en sus empresas por los eslavos nororientales. En ese tránsito, Kiev era una de las ciudades más importantes, gobernada entonces por la que se constituiría en la primera de las dos dinastías de soberanos rusos que se repartirían el segundo milenio: la dinastía de Riúrik, los riuríkidas. La adopción del cristianismo por los príncipes riuríkidas y, de su mano, el inicio de una cultura escrita fortalecieron la creciente importancia de aquella ciudad como cabeza de un nuevo estado, nace la idea de la unidad de la “Tierra Rusa”. La escritura, entonces, está en la base misma de ese primer estado: la Rus’ de Kiev, germen de una cultura y una nación cristiana autónomas. Según testimonios citados por el académico soviético Víktor Vinográdov, Kiev es en el siglo XI la ciudad “más extensa de Europa”, “rival de Constantinopla”. Esa dimensión allanó el camino para que las diferencias dialectales de un territorio en cuya franja oriental gravitaban elementos culturales asiáticos, en el norte bálticos y en el sur marnegrinos y bizantinos fueran amortiguándose en cierta lengua común, “una *koiné* original en la que se borraban y se moderaban las bruscas particularidades dialectales de las tribus eslavas orientales” (Виноградов, 1978).

En esta construcción, tiene también fundamental importancia el hecho de que esa lengua se convirtiera en una lengua del culto cristiano, lo que la parangonaba con las lenguas griega, latina y hebrea. La adopción del culto significó asimismo la creación de términos, calcados de la lengua griega –calco lexical, no transliteración–, para designar nociones abstractas hasta el momento inexistentes en la lengua eslava: “conciencia”, “teología”, “precursor”, etc.<sup>6</sup> Y el famoso monasterio de las Grutas, en Kiev, desempeñó un rol creciente en la adopción de aquella como lengua literaria. A comienzos del siglo XII, el monje Néstor escribió en eslavo el primer monumento de las letras rusas: la “Relación de los años pasados” (*Póviesti vremenyj let*). No obstante, el historiador de la literatura rusa antigua Riccardo Picchio advierte que

Los textos de la Rus’ nos parecen antiguo-rusos solo si los encuadramos en una evolución lingüística y cultural. Si los vinculamos con la situación concreta de su época, nos presentan, en cambio, una historia literaria distinta, aún no elaborada por los estudiosos modernos: la de la Eslavia ortodoxa. (Picchio, 1972: 36)

Pero aun así el eslavo eclesiástico, con sus calcos griegos, con su fuerte marca búlgara (ya se mencionó que era el eslavo búlgaro el que conocían Cirilo y Metodio, y

<sup>6</sup> Las formas calcadas dieron respectivamente en ruso: совесть (*sóviest*: *co*, prefijo “con”, + *viest*, “saber”), богословие (*bogoslovie*: *bog*, “dios”, + *slovo*: “palabra”), предтеча (*predtecha*: *pred*, prefijo “pre”, + *tech*, verbo “correr”).

que luego sus discípulos continuaron en Bulgaria la obra de aquellos), del mismo modo en que él influye y se cuela en la lengua popular, también va sufriendo paulatinamente la incorporación de rusismos, es decir, elementos del habla viva. Como dice el mismo Picchio,

La tradición paleoeslava y la oral contribuían en diverso grado a la expresión lingüística conforme a la cultura, a la capacidad, a la originalidad del escritor, así como al tema tratado. Las fórmulas de procedencia paleoeslava eran más frecuentes en un texto religioso y las de lenguaje local en un texto laico. (Picchio, 1972: 26)

En 1240, Kiev es arrasada y destruida por los tártaro-mongoles. No obstante, la cultura religiosa y lingüística desarrollada con epicentro en esa ciudad había sido lo bastante potente como para sostenerse bajo el yugo invasor (que se extendería por dos siglos y medio) y volvería a florecer –aunque no sin desplazamientos–. Y si bien aquella lengua eslavo-rusa no se constituyó aún en la lengua nacional, en tanto seguían dominando en ella elementos eslavos comunes y era sobre todo una lengua solamente escrita y que tenía una función especial (el culto), a partir de la decadencia de la Rus’ de Kiev y conforme con nuevas alianzas y organizaciones feudales surgirían de ella las lenguas nacionales bielorrusa, ucraniana y rusa propiamente dicha. En lo que hace a la lengua literaria, el antiguo eslavo eclesiástico iría dando paso progresivo a la lengua literaria antiguorrusa. El momento en que ambas variantes comienzan a diferenciarse es situado por algunos estudiosos en el siglo XI, mientras que otros sostienen que la marcada diferenciación entre el ruso literario y el eslavo eclesiástico aparecería solo más tarde, entre los siglos XIV y XV.

### ***Rasgos más significativos de esta lengua***

Según Vinográdov, una de las acepciones del término “lengua rusa” refiere a “aquella lengua escrita que, desarrollándose sobre la base de la lengua literaria paneslava (el así llamado eslavo eclesiástico), *cumplió funciones literarias* en la Rus’ kieviana y en la moscovita hasta la formación de la lengua rusa (gran rusa<sup>7</sup>) común a toda la nación” (Виноградов, 1978) [El destacado es nuestro]. Dicha lengua había tenido como modelo espontáneo la lengua griega de la época bizantina, tanto en la esfera del léxico y la morfología como de la fraseología y la sintaxis (Мещерский,

---

<sup>7</sup> La aclaración responde a la distinción que se hace entre Rusia (la Gran Rusia) y Ucrania (la Pequeña Rusia).



1981). Y su primer cometido literario fue fungir de lengua de traducción, que a tal fin compuso Cirilo el primer alfabeto. El más antiguo testimonio kieviano que se conserva es el Evangelio de Ostromir, llamado así por el noble de Nóvgorod que en el siglo XI hizo traducir fragmentos evangélicos a un tal diácono Grigori, probablemente de Kiev (es la más antigua copia del Evangelio conservada hoy en Rusia). Todo ello implica que la lengua escrita era fundamentalmente comprendida como fuente de verdad religiosa, y esto contribuyó a su rigidez estilística, por cuanto cualquier innovación era percibida como herética. Por eso también es muy dificultoso (y artificial, señala Picchio) encontrar marcas autorales individuales, como han intentado recurrentemente historiadores de la literatura rusa antigua. “Los escritores kievianos”, dice Picchio, “operaban ya en una atmósfera colectiva, sus escritos eran contribuciones a una construcción común, granos de un rosario recitado con fe personal y participación en la pasión del presente, pero siempre repetible por otra voz cristiana” (Picchio, 1972: 46).

Y toda la literatura era “religiosa”, por cuanto aun los discursos, cartas, documentos, memorias de los príncipes y dignatarios eran escritos, compilados y guardados por los monjes –los verdaderos profesionales de la escritura–, y todas eran páginas de un único libro inspirado por Dios (Picchio, 1972: 45). Es cierto que cada testimonio puede tener sus particularidades, que una obra como *Slovo o polkú Ígorievie* (*Cantar del regimiento de Ígor*, o más directamente *El príncipe Ígor*), compuesta unos setenta años después de la ya mencionada *Relación de los años pasados* (siglo XII), puede sugerir una atmósfera más laica que la de esta última, puede hacer oír entonaciones de los cantos épicos orales, incluso introducir elementos paganos.<sup>8</sup> Pero para este recorrido que se está proponiendo aquí baste señalar como elemento unificador el estilo formular que desarrolló la Iglesia, donde el sustrato popular, al decir de Picchio, “apenas aflora. La atmósfera eclesiástica extiende una pátina de docta uniformidad” (Picchio, 1972: 102). Traducimos como ejemplo un fragmento de la *Relación...*:

Oyendo pues los dreblianos que de nuevo viene [Ígor, tercer príncipe riuríkida], armaron consejo con su príncipe con Mal: “Si se ceba el lobo en las ovejas, se llevará todo el rebaño, si no lo matan. Y así será este: si no lo matamos, nos destruirá a todos”. Y enviaron a él, manifestando: “¿A qué vienes de nuevo? Tomaste todo el tributo”. Y no los escuchó Ígor. Y saliendo de la ciudad de Iskórosteñ los dreblianos, mataron a Ígor y a su

<sup>8</sup> El célebre *Cantar de la hueste de Ígor* es un documento controvertido, por cuanto no se conserva el original. No solo eso: su registro procede de una copia manuscrita tardía (no más allá del siglo XIV), descubierta a fines del siglo XVIII y que fue destruida por el incendio de Moscú en 1812 (Picchio, 1972: 82).

hueste, pues era poca. Y fue inhumado Ígor, y está su tumba junto a Iskórosteñ en la tierra de los dreblianos aun hasta hoy día. (Изборник, 1969: 41)<sup>9</sup> [Véase en el Apéndice de traducciones un fragmento más extenso]

No obstante, no puede entenderse esta lengua como “artificial” y sin lazos con la lengua “real”, por lo menos en los momentos tempranos de su desarrollo. No hay que olvidar, señala Mesherski, que –a diferencia del latín, que sirvió de lengua escrita y literaria oficial a los pueblos de la Europa occidental en la Edad Media– el antiguo eslavo eclesiástico fue una lengua creada a partir de las formas de la comunicación hablada comunes a todas las ramas de la eslavidad, de modo que siempre fue accesible a los eslavos orientales (Мещерский, 1981). Más aún, habla de la “unidad orgánica” que constituyó con las hablas populares, en lo que se encierra “el gran significado cultural-histórico del antiguo eslavo eclesiástico para los pueblos eslavos orientales”<sup>10</sup> (Мещерский, 1981). Finalmente, esta lengua literaria creada como lengua de traducción de los textos sagrados conservaría en sí un profundo espíritu mágico, de conjuro, fetichista. De allí la resistencia que opondría en lo futuro a cualquier cambio. Cuando en el siglo XVII se produzca el cisma (*raskol*) de la Iglesia ortodoxa, las modificaciones en los textos de la liturgia no habrían de jugar un rol menor.

### **I.1.2. Moscú**

Durante casi dos siglos y medio (entre 1240 y 1480), la tierra rusa fue sometida al imperio de los tártaros. La invasión de las huestes de Genguis Jan asestó el golpe final a la vieja Rus’ de Kiev pero no a la cultura ni a la identidad nacional que había contribuido a desarrollar. Por otra parte, los tártaros exigían el vasallaje de los príncipes rusos pero no se inmiscuían en la estructura feudal –antes bien, la utilizaron y la fortalecieron– ni en la religión ni en la lengua. Bajo el yugo de la llamada “Horda de Oro”, se ocuparon los rusos de frenar otros avances, como el de los suecos por el norte o el de los llamados caballeros teutones –en estos hechos se inscribe la gesta del príncipe Alexandr de Nóvgorod, que pasó a la historia como Alexandr Nievski–, o disputaron con Lituania y los polacos el dominio sobre la franja occidental. Lo que paulatinamente había de aproximar la presencia tártara fue una idea del poder central que constituiría un

---

<sup>9</sup> Todas las fuentes citadas en cirílico han sido consultadas en ruso, y las citas eventuales de esas fuentes fueron en todos los casos traducidas por mí. O.L.

<sup>10</sup> Prueba de ello es que Lomonósov, el gran gramático del clasicismo ruso, en pleno siglo XVIII todavía lo considerará como la gran referencia docta de la lengua rusa.

problema cuando consiguieran los rusos expulsar al invasor. Esto es, quién asumiría ese “vacío” dejado por los janas.

En este contexto, en 1380 tendría lugar la gesta de Dmitri Donskói, señor de una villa que luego de la invasión tártara había “aceptado” la amistad del invasor, y que a raíz de ello consiguió que aquel la distinguiera administrativamente como Gran Principado: la villa era Moscú. Dmitri, gran príncipe moscovita, llevó una potente ofensiva contra los tártaros hasta derrotarlos más allá del río Don (de allí su epíteto de *Donskói*: “del Don”), y ello significaría el inicio de un prestigio (y un poder) militar que iría *in crescendo* y concluiría por hegemonizar la reconquista de la tierra rusa. Es el paso de la atomización feudal a una nueva unificación.

Finalmente, a mediados del siglo XV y durante el reinado de Iván III (El Grande), gran príncipe de Moscú, se logró la unificación territorial en torno a ésta (por vía de alianzas o el sometimiento directo) de las principales ciudades rusas, muchas de las cuales constituyen hoy el llamado “Anillo de Oro”, por estar dispuestas alrededor de la capital: Vladímir, Súzdal’, Rostov. Además, a Moscú se mudó el metropolitano de la iglesia ortodoxa –máxima dignidad arzobispal, cabeza de la iglesia rusa y dependiente del patriarca de Constantinopla<sup>11</sup>, que a la caída de Kiev en 1240 había trasladado su sede a Vladímir. Por su parte, Nóvgorod, la gran ciudad del norte rival de Moscú, que antaño había desarrollado una cultura no subsidiaria enteramente de Kiev y sometida a influencias occidentales, sería la más tenaz en su resistencia a subordinarse.<sup>12</sup>

Este poder del Gran Príncipe moscovita se consolidó y proyectó a dimensiones mayores con dos hechos: por un lado, caída Bizancio en poder de los turcos en 1453, en 1469 Iván III se casó con Zoe Paleólogo, la última heredera de los emperadores bizantinos. A través de esta unión, la llama sagrada del cristianismo de Oriente pasa de la vencida Constantinopla a Moscú, cabeza del estado ortodoxo más fuerte, dando origen y pábulo a la idea mesiánica de “la Tercera Roma”. El segundo hecho que hizo merecedor al príncipe de Moscú del epíteto de “el Grande” es que logró, en 1480, la expulsión de los tártaros fuera de las fronteras rusas: Moscú estaba ahora en condiciones de reclamar bajo su bandera la unidad de toda la tierra rusa. Y la obra de centralización

<sup>11</sup> Será a fines del siglo XVI cuando se institucionalice el Patriarcado de Moscú, y sea ya el patriarca –y no el metropolitano– la máxima autoridad eclesiástica en Rusia. Tal institución autonomizaría aún más la Iglesia rusa respecto de la de Constantinopla.

<sup>12</sup> Además, se regía desde siglos tempranos por un sistema republicano, siendo la *veche* o asamblea popular su órgano de gobierno. Tales tradiciones y su voluntad de independencia eran incompatibles con los designios centralizadores y verticalistas de Moscú, y Nóvgorod fue finalmente sometida de manera sangrienta en 1471.

autocrática iniciada por Iván III sería completada y consolidada por su nieto Iván IV (que recibiría el epíteto de “el Terrible”<sup>13</sup>), primer gran príncipe de Moscú que habría de coronarse con el título oficial de “Zar de toda la Rusia”, desarrollando una noción teocrática del poder apoyado en la idea de la Tercera Roma.<sup>14</sup> Iván el Terrible no solo enfrentaría las disidencias internas, sino que bajo su reinado el Estado ruso se habría de anexionar la Siberia occidental, al conquistar el jefe cosaco Ermak Timofíevich los enclaves tártaros dispersos más allá de los Urales.

A esta expansión del Estado bajo un poder centralizador se correspondía el desafío de elaborar una lengua común, una *koiné* que se sobrepusiera a las lógicas diferencias dialectales de un territorio tan vasto y recorrido por tensiones culturales diversas. Por lo pronto, se estableció una lengua práctica, burocrática (*prikazni* o *prikaznoi iazyk*<sup>15</sup>), que constituiría la modalidad escrita por excelencia. Asimismo, en este período tienen lugar las primeras traducciones de obras occidentales, sobre todo en Nóvgorod, y con ellas la incorporación de europeísmos. Y Moscú se apropia de ese bagaje merced a la influencia de Nóvgorod en las clases altas moscovitas, tanto en el plano cultural como político. En el entretanto, mientras los europeísmos ingresan por la ciudad del norte, la capital también adopta préstamos turco-tártaros.

Pero el rasgo dominante de la lengua moscovita es su conservadurismo en relación con el eslavo eclesiástico:

Hay fundamentos para pensar que en relación con las pretensiones autocráticas del zarato moscovita al rol de Imperio Granruso, al rol de ‘Tercera Roma’, la lengua práctica de Moscú desde fines del siglo XV-comienzos del XVI se sometió a una consciente arcaización y reglamentación según el modelo de la lengua literaria eslavo-rusa. (Виноградов, 1978)

Para los historiadores de la lengua, Mesherski entre ellos, esta relación recíproca entre el estado autocrático y la iglesia ortodoxa alejó la lengua “cultura” de la lengua común. Es que ahora, continúa Vinográdov, “con el crecimiento de la autocracia moscovita, con el surgimiento de la idea de ‘Moscú-tercera Roma’, la lengua eslavo-rusa pretende un significado exclusivo en la esfera de la alta ideología literaria. La

---

<sup>13</sup> Equívoca traducción del adjetivo *grozni*, que literalmente significa “amenazante” y sería más propio traducir como “temible”.

<sup>14</sup> Tengamos en cuenta que la palabra “zar” designa a los reyes bíblicos, v.g. el zar David, el zar Salomón, etc.

<sup>15</sup> Los *prikazi* fueron una suerte de ministerios instituidos por Iván III.

grandeza del dialecto literario, delimitado de la lengua práctica ordinaria y el habla viva de la gente común, debía simbolizar la altura de la nueva ideología política y el brillo cultural del estado granruso, surgido de las profundidades del feudalismo” (Виноградов, 1978).

El reinado de Iván, que acabó con su muerte en 1584, significó el apogeo del poder moscovita y en cierto modo el comienzo de su decadencia. Habiendo sido él mismo el autor involuntario de la muerte de su hijo Iván –su sucesor natural y deseado–, el trono recayó en su segundo hijo Feódor, de carácter débil y sometido a la influencia de su cuñado Borís Godunov. El zar Feódor –al no dejar descendencia– se convertiría en el último soberano de la estirpe de Riúrik.<sup>16</sup> A su muerte, comienza la *smuta*, el llamado “período de los disturbios”, del que se habría de salir con la instauración de una nueva dinastía: la de los Románov. Tal como señala Picchio, “el siglo XVI ruso terminará en la época de los ‘turbulentos’, al que seguirá el siglo de la extrema crisis de la Vieja Rusia, hasta que una conciencia aún más madura romperá barreras centenarias y dará origen a una lengua nueva, a una nueva nación y a una nueva literatura” (Picchio, 1972: 195). Efectivamente, el siglo XVII representa la agonía de la Vieja Rusia. Ante la crisis sucesoria que originó la muerte de Iván el Terrible y la falta de descendencia de su hijo el zar Feódor, Occidente intentaría, por la vía de la unión polaco-lituana –con apoyo del papado y la emergencia de los llamados “falsos Dmitris”<sup>17</sup>–, reunificar “el Imperio Romano partido” volviendo a las naciones ortodoxas a la órbita de Roma, es decir, del Papa. Si en este llamado período de la *smuta*, cuando tal “peligro” se cierne sobre la tierra rusa, el imperativo fue defender la patria eslava ortodoxa, la superación de la crisis sucesoria con la instauración de una nueva dinastía gobernante y el conjuro de la herejía sería el comienzo de un lento camino (durará un siglo) hacia una Rusia nueva.

---

<sup>16</sup> Como dice el personaje en el final de la conmovedora tragedia de Alexéi Tolstói “El zar Fiódor Ioánnovich”:

Último descendiente de la rama reinante  
soy de los príncipes varegos. Mi estirpe  
se morirá conmigo... [...] ¡Y yo  
quería el bien, Irina! Yo quería  
poner de acuerdo a todos, conciliar, ¡oh, mi Dios!  
¡Por qué tuviste Tú que ponerme como zar! (Толстой, 1868)

<sup>17</sup> El zariévich Dmitri fue el hijo menor de Iván el Terrible –a quien su hermano el zar Feódor pensaba como su sucesor en el trono–, muerto a los 8 años de edad en un confuso episodio donde la tradición supone la mano de Borís Godunov, hermano de la zarina Irina, es decir, cuñado del zar Feódor. Entre 1605 y 1612, reclamando por las armas el trono ruso, aparecieron sucesivamente tres impostores que decían ser el zariévich, que no había muerto como se presumía. Dos de ellos llegaron a gobernar, uno en el Kremlin, a la muerte de Borís, y el otro estableciendo un gobierno paralelo al del zar Iván Shúiski.

Cuando los ejércitos polacos sean rechazados y el imperio reconquiste su equilibrio, la Esclavia ortodoxa iniciará un ocaso definitivo, cediendo paso a la Rusia moderna. El curso de la historia ya aparece anunciado bajo el reino de Mijaíl Románov. En literatura, no obstante el predominio temporario de motivos antiguos, ya en la primera mitad del siglo XVII se perfilan nuevas corrientes. El Occidente es rechazado con las armas, pero su cultura no pasa en vano por las tierras rusas. (Picchio, 1972: 236)

Plenamente en este espíritu, tuvo lugar un hecho que, inmenso en su importancia y en sus consecuencias, solo prefiguró o profetizó algo mayor que habría de acontecer poco tiempo después. Se trata del *raskol*, el cisma de la iglesia ortodoxa, que fungió de preámbulo al gran cisma cultural ruso que provocarían –un par de décadas después y en absoluta continuidad– las reformas occidentalistas de Pedro el Grande.

Durante el reinado del zar Alexéi Mijáilovich (padre de Pedro), comenzó a manifestarse (decirse) la necesidad de integrar a Rusia (aunque el término tenga su costado irónico y eufemístico) al concierto de las naciones europeas. Soplos tardíos del humanismo occidental se infiltraron en la tierra rusa (aunque no puede pensarse de ningún modo que el Humanismo haya penetrado en ella), los cuales, consonantes con la idea reguladora de la Tercera Roma, movieron al patriarca de Moscú a proponer una reforma en la Iglesia rusa que la asimilara al resto de las iglesias ortodoxas dispersas y autonomizadas después de la caída de Bizancio: volver a las fuentes de la ortodoxia griega, corregir los “errores” de traducción e interpretación de los textos sagrados, las “desviaciones” en el ritual conforme con el modelo griego –como hacer la señal de la cruz con tres dedos (a la griega) en vez de dos (como desde antaño hacían los ortodoxos rusos)–, todo aquello de lo que se habían desprendido siglos atrás. De gran influencia sobre el religioso y conciliador zar Alexis (llamado “*Tishaishi*”, “el Serenísimo”), el patriarca Nikon fue el gran movilizador de estas reformas, que inmediatamente promovieron ardorosas y extremas reacciones en contra por parte de vastos sectores, tanto del clero como de la nobleza y el pueblo. El *raskol* recorrió toda la tierra rusa como un profundo desgarró. Se desgarraba la condición uterina de Rusia, replegada sobre sí misma y sus viejas tradiciones, se rompía el sacro cáliz que había conservado en pureza la verdadera esencia del cristianismo, se cuestionaba y se violaba la santidad de la lengua ortodoxa rusa, la lengua de la Verdad en la que habían sido plasmados los libros sagrados, no se detiene el flujo hacia Moscú de sabios de la Iglesia que hablan en griego y además eran doctos en lenguas “heréticas” como el latín y el hebreo. Estas

reformas, que incluyeron la revisión de los textos sagrados y litúrgicos así como modificaciones en el ritual, eran motivadas por las aspiraciones del patriarca de Moscú de ocupar un día el patriarcado de Constantinopla, y se avenían a la vez con la idea de un imperio paneslavo compartida por los zares moscovitas.<sup>18</sup> La reforma de Nikon fue tremendamente resistida por los sectores más tradicionalistas de la iglesia ortodoxa (liderados por el protopope Avvákum, contracara de Nikon pero del mismo trágico destino), en los que convergían tanto la vieja nobleza boyarda y el poderoso estamento de los comerciantes como el campesinado, es decir, el pueblo. Así surgen los *raskólñiki* (“cismáticos”) o *starovierçi* (“viejos creyentes”), que hasta el día de hoy siguen defendiendo la “vieja y verdadera fe”. El resultado del *raskol* fue una brecha cultural muy profunda entre el pueblo y el soberano, y a partir de allí los Románov no dejarían de ser vistos como una encarnación del Anticristo.

Si bien las reformas del patriarca Nikon fueron la última tentativa de la Iglesia ortodoxa rusa por subsumir en sí al Estado (someterlo) –puja que comenzó con la autonomización de la iglesia rusa y tuvo su punto álgido en los delirios teocráticos de Iván el Terrible–, el resultado sería inverso. Las reformas se impusieron, pero fueron derrotadas las aspiraciones del patriarca.<sup>19</sup> A partir de allí, y sobre todo desde Pedro el Grande, el clero ruso sería literalmente aplastado por el pie de la autocracia, rebajado al “Santísimo Sínodo Gobernante”: “*órgano estatal superior del poder eclesiástico-administrativo en el Imperio Ruso, sustituto del patriarca en lo que hace a las funciones eclesiásticas generales y las relaciones externas*” [el destacado es nuestro] (Цыпин, 1996).

Una de las más famosas óperas rusas, “Jovánshina”, de Modest Músorgski, con un libreto elaborado por el mismo compositor sobre motivos históricos, teatraliza esta agonía y la emergencia del zar que conduciría la nación hacia un nuevo destino: Pedro el Grande. En tanto refiere a una supuesta conspiración de los príncipes Jovanski, podría traducirse el título como “Jovanskiada” (lo contrario de Jovanskiada, de resonancia épica). En ella, en el seno de disputas familiares en torno al trono y tensiones entre la

<sup>18</sup> También interviene aquí un acontecimiento geopolítico de suma importancia, como es el reconocimiento por parte de Ucrania –“la Pequeña Rusia”, que ha roto con el yugo polaco– del zar de Rusia como su propio zar, y su consecuente entrada a la órbita del patriarcado de Moscú. Hasta entonces, la iglesia ucraniana dependía del patriarcado de Constantinopla y, por su dependencia política de la Rech Pospolita (Polonia), se hallaba en contacto y tensión con el catolicismo. De ello se desprende también que la iglesia ucraniana hubiera recibido siempre mayores influencias exteriores, tanto occidentales como bizantinas, y sus monjes fueran doctos en un sentido que despertaba tremendos recelos en la iglesia rusa.

<sup>19</sup> Por orden del zar Alexis, Nikon llegó incluso a gozar del título de “Gran soberano” (*Vieliki gosudar*), reservado hasta entonces solo al propio zar.

vieja y nueva nobleza (las antiguas familias boyardas y la nueva nobleza de armas o de privilegio, ligada a la corte: el *dvoriánstvo*), se va delineando la figura del joven zar, opuesto a las fuerzas conservadoras que representan, por un lado, boyardos como los Jovanski (estamento ya combatido por Iván el Terrible), y por otro, los llamados “viejos creyentes” o partidarios del viejo ritual (de antes del cisma o las reformas de Nikon). Solidarios en la defensa de las tradiciones, la antigua nobleza y los viejos creyentes asumirán y/o compartirán un mismo destino sacrificial por la “verdadera fe” (de la que el nuevo zar sería la contracara, el Anticristo). Al final de la ópera, entre las llamas de la cabaña donde los *raskólñiki* se terminan inmolando en medio del bosque, cercados por las fuerzas del joven y terrible zar Petr (sic), muere melancólicamente la Vieja Rusia.

### ***Rasgos más significativos de esta lengua***

A nosotros nos parece mucho más consecuente subdividir los mil años de historia de nuestra lengua literaria no en cinco [como defiende el filólogo e historiador de la lengua y la literatura rusa A. I. Gorshkov], sino solo en dos períodos fundamentales: el período de desarrollo prenatal de la lengua escrita-literaria y el período de su desarrollo como lengua nacional. El límite entre ambos períodos naturalmente habría que establecerlo a mediados del siglo XVII...<sup>20</sup> (Мещерский, 1981)

Estos dos grandes bloques en la periodización del desarrollo de la lengua literaria rusa fueron ya señalados por Víktor Vinográdov. Sus diferencias serían suficientemente notables y características, y entre las más esenciales estaría la aparición, en el período nacional, de su forma oral-coloquial, que antes habría pertenecido exclusivamente a la esfera del habla y se habría opuesto a la forma escrita (Мещерский, 1981). Esto significa que Mesherski refuta que la lengua literaria del llamado período moscovita (siglos XIV al XVII) haya tenido un desarrollo singular y aportado sus propios rasgos, por cuanto era una pura continuidad de toda la época precedente:

...conocemos la unidad de la literatura reflejada por esta lengua, es decir, la literatura de los siglos XI al XVII, en la que se observan los mismos procesos literarios, la existencia y reescritura de los mismos textos, surgidos en los siglos XI o XII en la antigua Kiev, y que se copiaban y eran corrientes en la Rus' moscovita. (Мещерский, 1981)

---

<sup>20</sup> Agrega Mesherski que “la separación de la historia de la lengua literaria rusa en el período de desarrollo prenatal y el nacional son aceptados con suficiente amplitud tanto por historiadores de la lengua rusa soviéticos como extranjeros” (Мещерский, 1981).



Esta lengua, por las razones histórico-políticas señaladas más arriba, se vuelve esclavista, es decir, enfáticamente libresca, y mantiene severos límites respecto de la lengua de trato. Se acentúa aún más el carácter de lengua docta del eslavo eclesiástico, y grandes debieron ser a posteriori los esfuerzos para acercarlo e integrarlo con la lengua común. Pero, en otro aspecto, la centralidad de Moscú fue unificando las distintas variantes dialectales producto de la atomización feudal, a la vez que el intenso desarrollo de la vida en las ciudades contribuía en ellas a generar niveles de lengua conforme con las diversas actividades de sus habitantes: artesanos, comerciantes, el bajo clero, los campesinos alfabetizados, etc. Las formas que estas variedades despleaban se fueron integrando a la lengua en la que se elaboraban (o reelaboraban) viejos temas de la literatura oral, por ejemplo, las *skazki* o cuentos populares, de antigua tradición. Señala en ellos Vinográdov lo característico de su sintaxis, libre de oraciones subordinadas y donde el elemento cohesivo lo constituyen la conjunción o la asíndeton: “Y se acercó por el patio y vio, hay una fuerte guardia, y dijo...” (en Виноградов, 1978).<sup>21</sup>

Así, hacia mediados del siglo XVII, cuando comenzaron a desarrollarse las reformas de la Iglesia ortodoxa, el auge de géneros y formas paródicas, dirigidos sobre todo contra el idioma eslavo eclesiástico y la lengua burocrática, también había servido para poner en entredicho y resquebrajar la monumentalidad de los lenguajes institucionales. Allí el elemento popular cobró lo suyo: aparecen dialectalismos, léxicos específicos, proverbios y dichos, una fraseología. Y si bien este impulso popular no bastó (aún) para consolidar una lengua nacional unificada, sirvió para aportar otra mirada sobre la lengua literaria. Claro que esa lengua popular resultaba insuficiente, tanto desde el punto de vista sintáctico como lexical, para las distintas ramas de la ciencia. En su lugar, otra lengua debía conformarse sobre la base del eslavo eclesiástico, y el período de las reformas abrió la puerta, fundamentalmente, a la acción e impronta kievianas sobre la lengua de la Iglesia. Ucrania –como se ha dicho–, en contacto geográfico con Europa, sufrió desde siempre y naturalmente su influencia. En el siglo XVII, hasta la rebelión del cosaco Bogdán Jmielñitski, había estado bajo el yugo polaco. Esta forzada calidad de intermediaria entre dos mundos la convertiría, sobre todo en esta etapa, en vía de ingreso de los europeísmos lexicales, que minaban la rigidez del eslavo eclesiástico: se abandona la lógica de los calcos eslavos, ya no se traducen los neologismos (en su gran

---

<sup>21</sup> Esta suerte de “ausencia de perspectiva” en la sintaxis es un rasgo que perdurará, y que a posteriori será analizado más detenidamente.

mayoría de origen latino) a formas eslavas, sino que se incorporan como cultismos, sean términos matemáticos, geográficos, militares, retóricos (*numeratsia, distantsia, gradus, konklutsia, affekt, minuta*, etc.). Asimismo, símbolo de la apertura a Occidente y la voluntad de empalmarse con las grandes culturas de la antigüedad fue la creación, en 1687, en Moscú, de la Academia Esclavo-greco-latina –a imagen de la Academia Clerical de Kiev–, llevada a cabo por un egresado de esta última: Simeón Póločki, maestro de los hijos del zar.

Finalmente, la incorporación de neologismos léxicos y la influencia sintáctica de las lenguas occidentales se acentuarían cuando Rusia, bajo Pedro el Grande, se propusiera modernizarse asimilando deliberada y “enfáticamente” las ciencias y el modo de vida europeo. Por lo pronto, los rasgos fundamentales de la lengua literaria heredada de Kiev habían tenido continuidad y se habían consolidado en el período moscovita, naturalmente, arcaizándose.<sup>22</sup> El ideal teocrático de los zares moscovitas primero y luego la creación en 1589 del patriarcado de Moscú, en tiempos de Borís Godunov, habían significado un fuerte repliegue sobre la tradición y la reafirmación de la cultura eslavo-ortodoxa. Solo sobre el final del período ligeros brotes “renacentistas” comenzarían a insinuarse en el plano de la cultura y a tener su reflejo en la lengua literaria.

### **I.1.3. San Petersburgo**

Las motivaciones del joven zar Pedro para modernizar Rusia fueron de orden político-militar. Rusia había devenido, bajo la hegemonía moscovita, un país tan gigantesco como tecnológicamente atrasado, lo que lo exponía de modo permanente a las amenazas de sus vecinos poderosos. La carencia de una flota hacía que el mar Negro y dominios costeros preciados como Azov y Crimea estuvieran bajo el poder del Imperio Otomano. Lo mismo sucedía en el Báltico con la presencia de los suecos. Pedro se propuso entonces enviar una gran embajada a recorrer la Europa occidental, y obligó a integrarse a ella a los jóvenes nobles. A poco él mismo se le sumaría, y el zar y sus embajadores visitaron y vivieron y estudiaron en ciudades europeas, reclutaron especialistas para la construcción de una flota, los nobles rusos se formaron como

---

<sup>22</sup> Para Vinokur, “la lengua escrita desarrollada en la Rus’ de Kiev, en la época de la Rus’ moscovita para los activistas de la cultura granrusa debía sonar más libresca de lo que sonaba para los creadores de la escritura rusa en el primer período de su desarrollo” (Винокур, 1959).

técnicos en distintas disciplinas, así como se adquirieron implementos militares y la tecnología para desarrollarlos en Rusia.

A su regreso al terruño luego de un año y algunos meses, Pedro emprendió sus grandes reformas. Estaba resuelto a europeizar Rusia (ya desde adolescente, cuentan sus biógrafos, simpatizaba con el modo de vida de los barrios alemanes de Moscú) y a hacer de ella un imperio. Prohibió las barbas patriarcales (él mismo escarmentaba al que no renunciaba a ellas, cortándoselas), ordenó a sus funcionarios vestirse a la alemana, adoptó el año que correspondía según el nacimiento de Cristo (desechando el vigente hasta el momento “desde la creación del mundo”), señaló a los popes el ejemplo de los pastores alemanes en su modo de predicar, etc. Luego, emprendió la guerra contra los suecos *a la par que* construía la flota del Báltico y levantaba la ciudad de San Petersburgo, adonde mudó la capital de su imperio (sería el primero en ostentar el título de emperador ruso<sup>23</sup>). En medio de los veintiún años que tardó en alcanzar la victoria en el Báltico, peleó en el mar Negro contra los turcos, amplió las conquistas siberianas (se anexó Kamchatka), afirmó su dominio en la orilla occidental del mar Caspio, fundó la Academia de Ciencias, instituyó el Santo Sínodo –que convirtió a la máxima autoridad eclesiástica en una dependencia administrativa del Estado–, creó el primer periódico ruso, el *Boletín de Temas Militares y otros*.<sup>24</sup> Con todo esto, convirtió a Rusia en una potencia, al precio de producir un profundo cisma cultural en su propio pueblo (del cual el cisma religioso ocurrido en tiempos de su padre había sido el preámbulo). Además, intensificó los lazos de servidumbre, sometiendo a los campesinos al régimen de la gleba.

Con lo dicho anteriormente resulta evidente que la lengua privilegiada en los tiempos de Pedro fuera la lengua práctica, más permeable a la adopción y aceptación de términos de distintas áreas de la ciencia, la administración, la técnica. Sobre la base de la lengua práctica, se mezclarían y unificarían formas del discurso oral con eslavismos y europeísmos. En este aspecto, destaca Vinokur la importancia que adquirieron las traducciones, que forzaron a adaptar la vieja lengua práctica a las exigencias de

---

<sup>23</sup> Otro elemento del ímpetu occidentalizante es que en 1721 fue abolido el título de zar (si bien se siguió utilizando “familiarmente” hasta 1917) y reemplazado por el de emperador (*imperátor*).

<sup>24</sup> El *Boletín* se publicaba primero usando el alfabeto eclesiástico, que seguía utilizando signos que ya no tenían pertinencia fonética. Por eso, en 1708 se produce la reforma que simplifica el alfabeto para acercarlo a la lengua de uso y extender la comprensión de los textos escritos. Ello significó sustraerlo a la tutela de la Iglesia y acercarlo a modelos europeos. De ese modo, la Iglesia pierde la potestad sobre la literatura.

exposición y los hábitos lingüísticos de la Europa occidental (Винокур, 1959). Según Vinogradov,

las preocupaciones del gobierno por un estilo “comprensible” y “bueno” en las traducciones, porque estas se aproximen a la “lengua rusa de trato”, al “dialecto ciudadano intermedio”, a la “lengua rusa sencilla”, reflejaban este proceso de formación de la lengua nacional rusa común. La lengua eslavo-rusa es suplantada por la lengua burocrática del ámbito científico. (Виноградов, 1978)

Pero también es cierto que los múltiples préstamos del alemán, el holandés, el inglés, el francés, el polaco, el italiano –conforme con las distintas ramas de la vida práctica donde los rusos abrevaron nuevos materiales, ideas o conocimientos, además de los especialistas extranjeros que no sabían el ruso y recurrían al término en su propia lengua, y del esnobismo de las clases altas, que se ufanaban de utilizar términos extranjeros–, todos estos préstamos, decíamos, a la par que reflejaban el nuevo modo ruso de vida conspiraban contra la comprensión común y cierta unidad estilística de la lengua. El propio Pedro tomó medidas contra esto, al ordenar “escribir todo en ruso, sin utilizar palabras y términos extranjeros”, puesto que si se abusaba de ellos “es imposible razonar de qué trata el asunto” (citado en Мещерский, 1980). Pero a propósito señala Mesherski, como rasgo importante, que la traducción de textos científicos y técnicos soportaba dificultades fuera de serie, por cuanto “en la lengua rusa casi no existía un léxico terminológico con el cual establecer correspondencias, *no había asimismo correlaciones semánticas internas ni concordancias entre el ruso y las lenguas europeas occidentales*” (Мещерский, 1980) [el destacado es nuestro].

Por todo eso, el ruso de los tiempos de Pedro careció de organicidad como para convertirse en la lengua nacional. Recién a mediados de siglo, con la irrupción del clasicismo, se habría de avanzar en la necesidad de sistematizar la lengua, establecer categorías y estilos, homogeneizar su morfología. De modo concomitante, surgiría la institución literaria como manifestación autónoma, y con ella, la figura de autor en un sentido más occidental. Lo que sí aportó a este desarrollo el tiempo de las reformas, de modo análogo a lo que significó el Renacimiento europeo, fue la culminación de un proceso de secularización de la cultura, en especial la escrita, de la mano de la introducción de la imprenta, de la traducción de obras prácticas europeas y de la simplificación del alfabeto (llamado ahora “alfabeto civil”).

### ***Rasgos más significativos de esta lengua***

Quizá se podría establecer alguna clase de paralelismo entre lo que sucedió en la Rusia de Pedro con el aluvión léxico occidental y el fervor cultista que el Renacimiento despertó en culturas como la castellana o española durante los siglos XV y XVI, que transformaron la lengua, que la enriquecieron, pero que también la oscurecieron, la artificializaron y amenazaron distorsionarla (pensemos en los empeños de Nebrija por volver a la sintaxis del latín culto), y por ello exigieron (tanto el ruso como el castellano, cada uno a su modo) un proceso ulterior de contención, depuración y regulación. La diferencia está en que, mientras los cultismos renacentistas se circunscribían al lenguaje cortesano y por ende al de la literatura, en Rusia los extranjerismos invadían todas las esferas de la vida práctica. Por otra parte, los cultismos provenían de las lenguas madres de las romances (sobre todo del latín), y por ello existían profundos vínculos semánticos y formales con esas lenguas a las que se incorporaban. El flujo de términos y nociones “sin correlaciones semánticas internas ni concordancias locales” a la lengua rusa propone otro tipo de problemas, desde el punto de vista orgánico y referencial. En un pasaje de la pequeña obra cómica “La boda”, de Antón Chéjov, uno de los personajes, hombre de edad, ex capitán de fragata, contratado para prestigiar la boda (haciéndolo pasar por un general), no puede contenerse al evocar experiencias de su vida en el mar:

REVÚNOV: (*Interrumpiendo.*) Sí... Hay cantidad de distintos comandos... Sí... ¡¡*Bram* y *bom-bram-shkoti* [escotas de juanete y sobrejuanete] tensar *pshel fali* [drizas]!! ¿De acuerdo? ¿Pero esto qué significa y qué sentido tiene? ¡Y es muy sencillito! Tensan, saben ustedes, los *bram* y *bom-bram-shkoti* y levantan los *fali*... ¡todo junto! Luego nivelan las *bom-bram-shkoti* y los *bom-bram-fali* cuando los izan, y en ese momento, según la necesidad, se largan las brazas de estas velas, y entonces, cuando las escotas están tirantes, los *fali* alzados hasta su lugar, allí se extienden los *bram* y *bom-bram-brasi* y los *rei* [vergas] se agarrochan según la dirección del viento...

NIUÑIN: (*A Revúnov.*) Fiódor Iákovlevich, la dueña de casa le ruega que hable de alguna otra cosa. Esto los invitados no lo comprenden y se aburren... (Чехов, 1889)

Todos los términos técnicos que utiliza el personaje están tomados del neerlandés, sin que medie, en general, siquiera una adaptación morfológica al ruso, es decir, son simples transliteraciones.

El mayor caudal de términos se incorporó, según Mesherski, al lenguaje administrativo, suplantando las correspondientes denominaciones antiguorrusas en lo que hacía a los rangos militares y civiles, las profesiones, las instituciones, los distintos documentos que circulaban. Es cierto que esto se correspondía con la modernización y la secularización de la sociedad, pero en muchos casos la influencia cultural de Occidente introduciría (por esnobismo en muchos casos) términos de raíz latina para nociones que ya existían en ruso –al igual que sucedió con los cultismos renacentistas en una lengua como la castellana–, generando una inmensa cantidad de dobles léxicos: *ateíst/biezbóžnik* (ateo), *intensivni/silni* (intenso), *situatsia/položenie*, etc.<sup>25</sup> El propio Pedro fue mentor de un “Glosario de vocablos nuevos por orden alfabético”, donde a las palabras extranjeras se les daba su correspondencia en ruso y en eslavo eclesiástico. No obstante, en muchos casos se impondría la forma extranjera por sobre el equivalente vernáculo. El célebre crítico decimonónico Vissarión Bielinski, creador de la crítica literaria rusa, defendía así esta adopción:

Si la utilización en ruso de palabras extranjeras fuera un mal, sería un mal necesario, cuya raíz profunda yace en la reforma de Pedro el Grande, que nos hizo conocer cantidad de nociones hasta entonces completamente extrañas para nosotros, para cuya expresión no teníamos nuestras propias palabras. Por eso era imprescindible expresar las nociones ajenas con palabras ajenas ya listas. Algunas de esas palabras quedaron así sin traducción y sin reemplazo y por eso recibieron derecho de ciudadanía en el vocabulario ruso. Todos se acostumbraron a ellas, y todos las comprenden; ¿para qué expulsarlas? (Белинский, 1848)

Pero no se trataba sólo del léxico, sino también de los estilos, donde igualmente confluían y se mezclaban expresiones y formas gramaticales tradicionales, procedentes del eslavo eclesiástico, con palabras y frases coloquiales y dialectales, y también con elementos discursivos extranjeros que incluso todavía delataban una apropiación débil por parte del ruso, tanto en su aspecto fonético como en el morfológico y el semántico. Citamos uno de los ejemplos propuestos por Mesherski, del relato “Historia de Alexandr, noble ruso”: “No obstante, al llegar, alquiló un *departamento* [extranjerismo] cerca de *las casas* [forma eslava antigua] del *pastor* [término literalmente copiado del lenguaje protestante] y vivió largo tiempo en grandes diversiones, de modo que los que

<sup>25</sup> Se ha elegido trasladar con el signo /ž/ el fonema ruso que suena como la *ye* rioplatense en posición consonántica (ж); más exactamente, como la *j/g* francesas de *journal*, *gens* (más lateral, y por ello más fuerte, que en castellano). El signo /z/ translitera por su parte el sonido de la *ese* sonora. Asimismo, se utiliza la cedilla /ç/ para graficar el sonido *ts*, que en ruso es representado por la letra ц.

vivían en *aquea urbe* [forma antiguo eslava] de Lille, la belleza de su rostro y la agudeza de su genio observando, entre todos los *coballeros* [sic, extranjerismo morfológicamente incorrecto] llegados lo honraron con la primacía [...] ella le respondió: ‘Mi señora Eleonora de esta *urbe* hija del *pastor* me envió a su *apartamento* a ver quién tocaba, por cuanto, dice, *aquea* ejecución a gran deseo de escucharla la atrajo’” (en Мещерский, 1980).

Existía la necesidad de ordenar e integrar de modo coherente todos estos elementos.

## **I.2. El clasicismo y la consolidación de la institución literaria**

A Pedro, a las puertas del siglo de las Luces, no parecieron interesarle la educación ni las artes en tanto apertura espiritual. Hombre práctico de cabo a rabo, le importaba el conocimiento por sus efectos transformadores inmediatos sobre la realidad. Fue en ese sentido que promovió el desarrollo del teatro, por su impacto pedagógico masivo, y sobre todo un teatro satírico, cuyos blancos favoritos eran el clero y el antiguo modo de vida moscovita. (El teatro era un arte que ya había tenido su estímulo en tiempos del zar Alexis).

La inexistencia de una institución literaria, más allá de la detentada lateralmente por la Iglesia y la Academia Esclavo-greco-latina (que pronto se convirtió en una academia eclesiástica), hizo que los primeros autores (en sentido occidental, moderno) debieran encargarse también –o sobre todo– de dar entidad conceptual a la literatura, hacer visible la problemática del lenguaje literario y esforzarse en encontrar patrones en los cuales referirlo. Tal fue el caso de Vasili Trediakovski (1703-1769), Mijailo Lomonósov (1711-1765) y Alexandr Sumarókov (1717-1777). La actividad de los tres tuvo lugar en años posteriores a Pedro, sobre todo durante el reinado de su hija, la emperatriz Elizavieta Petrovna, predecesora de Catalina la Grande. Es el período en el cual se afirma el clasicismo ruso. Se habla de clasicismo “ruso” (como se hablará de romanticismo ruso, realismo ruso, simbolismo ruso) para poner énfasis en las peculiaridades que adoptaría un movimiento proveniente de una matriz cultural diferente al buscar un cauce genuino en la nueva realidad a donde había ido a dar. Esto es, los rusos en ningún caso adoptarían de modo mecánico y puramente imitativo las modas y corrientes occidentales, la “rusificación” sería una constante. Los clasicistas rusos, emergidos en la época culminante de la gran bisagra que impuso el zar Pedro a los destinos de Rusia, tuvieron ante sí la gigantesca tarea de ordenar el lenguaje, crear

los géneros literarios, separar los estilos, educar a un público, esto es: conformar la institución literaria. Esta creación, claro, no es un acto deliberado, volitivo, sino el resultado de una serie de transformaciones en el plano sociocultural (entre las que hay que incluir la introducción de la imprenta, las traducciones, la creación de bibliotecas – desconocidas en Rusia–, de museos, de la Academia de Ciencias) y, particularmente, en el plano del lenguaje. De allí que todos los escritores clásicos debieran en alguna medida teorizar sobre la lengua rusa, en vista del pasmoso y plural caudal de incorporaciones léxicas y fraseológicas que sufrió en la época de las reformas y de las tensiones que esos aportes provocaron en su interior; todo ello sumado a la ya mencionada secularización de la escritura. La creación de las primeras revistas literarias, como *La Abeja Laboriosa* de Sumarókov, sería otro elemento sintomático.

Vasili Trediakovski fue el primero en poner sobre el tapete la necesidad de establecer normas en el lenguaje, particularmente a los efectos de su utilización literaria. El parámetro para él (no debe olvidarse que se trata del siglo del clasicismo) eran las teorías aristocráticas francesas (él mismo había estudiado matemática y filosofía en la Sorbona). Así, el modo de hablar del cortesano fue su ideal declamado, aunque el tal cortesano no tuviera aún en Rusia un estilo original que pudiera servir de modelo nacional (al modo de lo que fue el lenguaje cortesano en el Renacimiento español, por ejemplo).<sup>26</sup> Escribió un “Nuevo y breve procedimiento para componer versos rusos” (1735), que fue criticado por Lomonósov y significó para su autor una grande e irreversible descalificación. No obstante, casi veinte años después escribió otro “Procedimiento para componer versos rusos”, que incluye aportes de Lomonósov y Sumarókov. Habiendo sido el primero –en su temprana traducción de la novela francesa *Viaje a la Isla del Amor*– en declarar que traducía en “casi la más simple lengua rusa” y que rechazaba el eslavo eclesiástico por ser “en el presente siglo muy oscuro” (además de que en su caso estaba traduciendo sobre todo una obra mundana; Тредьяковский, 1730), con el tiempo hizo un regreso paulatino al eslavo eclesiástico, y fue aun más rígido que lo que propondría Lomonósov en su teoría de los tres estilos, de la que ya se hablará. Pero, tal como señala Vinokur, “lo que no consiguió Trediakovski, al final del siglo lo hizo realidad con notable éxito la escuela de Karamzín, pero se consiguió

---

<sup>26</sup> Tal como señala Vinokur, el habla cotidiana del cortesano ruso “no poseía particularidades cuya reproducción lineal en la literatura fuera capaz de resolver el problema de la lengua literaria”. Antes al revés, sería la sociedad la que a posteriori obtendría de la literatura sus orientaciones discursivas (Винокур, 1959).



justamente porque, entre Trediakovski y Karamzín, fue recorrido un camino aleccionador, que hizo fruto la rica experiencia del clasicismo ruso” (Винокур, 1959).

En 1747, escribe Alexandr Sumarókov dos epístolas en versos tridecasílabos, en estilo elevado, una dedicada a la lengua rusa y la otra a la versificación rusa. Dice en la primera:

...Bastantes nuestra lengua tiene en ella palabras;  
mas no hay en ella buen número de escribas.  
Uno siguiendo un impropio carácter  
tironea la Palas [la ciencia] rusa hacia Alemania.  
Y al creerse que con ello la hace más agradable  
le saca la belleza natural de la faz.  
Otro sin aprender a escribir como debe  
piensa que en ruso todo no se puede decir  
y tomando palabras ajenas a puñados  
particular discurso teje, digno de ser quemado...  
La escritura...  
debe ser sin rebusques y breve en su manera,  
tan simple como hablamos, así de simple expreso.  
Pero quien no ha aprendido a hablar con corrección  
no sin esfuerzo habrá de exponer un escrito.  
Las palabras que suelen oírse en sociedad,  
sean estas presentadas por la pluma o la lengua,  
deben ser expresadas muy más suntuosamente,  
y deberían tener sus adornos retóricos,  
que aunque no sean usuales en las palabras simples  
corresponden a un discurso decoroso  
que pueda elucidar el juicio o las pasiones  
y con ello llegar hasta los corazones... (Сумароков, 1747)

Así, Sumarókov aboga por una lengua simple (natural), pero cuyo patrón sigue siendo la lengua aristocrática, que incluso debería servirse de los recursos retóricos que le proporciona el eslavo eclesiástico. Si, como veremos, los trabajos de Mijailo Lomonósov estarían articulados en torno de la injerencia o no del eslavo de la Iglesia como determinante de la elevación del estilo, la obra de Sumarókov –aunque en la

práctica no desdeñe en absoluto el eslavo eclesiástico– habría de estar más orientada hacia la creación de un discurso culto mundano. En la segunda epístola, sobre la poesía, empieza escribiendo:

Por sus escritos no puede hacerse ilustre  
quien no conoce su lengua ni sus reglas  
y que sin entender qué es escribir correcto  
quiere de golpe ser creador y poeta...

Y finaliza:

Todo es loable: el drama, la égloga o la oda...  
Ocupate de aquello que te sea natural,  
tan solo ilustración da, escritor, a la mente:  
nuestra lengua magnífica es apta para todo. (Сумароков, 1747)

De tal modo, en un momento donde en los círculos ilustrados cundía la galomanía y el francés se convertía en la lengua de trato, los esfuerzos de Sumarókov se orientaban a abonar un ruso culto, a crear un estilo “mundano” nacional, en cierta consonancia con lo que sería el estilo medio establecido por Lomonósov pero, en el caso de Sumarókov, sin que el patrón de referencia fuera el eslavo eclesiástico.

### ***1.2.1. La obra de Lomonósov***

Mijailo Lomonósov vivió 54 años. Llegó desde el lejano norte, desde Arjánguelsk (hay la leyenda y discusiones en torno de si hizo el camino a Moscú a pie o con una caravana de vendedores de pescado), y en la antigua capital consiguió ingresar trabajosamente en la Academia Eslava-greco-latina, donde comenzó una formación teológica y literaria (se aplicó al conocimiento de toda la literatura rusa antigua) que continuaría en la Academia de Kiev. Años más tarde, se mudó a Petersburgo, donde ingresó en la Academia de Ciencias. Allí debió antes que nada estudiar alemán (los que dirigían la academia eran mayoría alemana y el alemán era “el” idioma de la ciencia rusa), y por su aplicación al estudio fue merecedor de ser enviado con otros doce alumnos a estudiar en Alemania ciencias naturales (física, química) y técnicas (metalurgia, mineralogía). A su regreso, gracias al favor de la nueva emperatriz Elizavieta Petrovna, consiguió convertirse en profesor de la Academia de Ciencias,

polemizando –en consonancia con las ideas de la emperatriz– con la presencia y la influencia extranjera en la ciencia rusa y en las concepciones dominantes en la Academia. Pero si el desarrollo autónomo de las ciencias naturales en Rusia aparece como su actividad más visible, en tanto exponente del siglo del Iluminismo ninguna rama del conocimiento sería desdeñada por él. Así, la lengua y la literatura también formarían parte de sus preocupaciones fundamentales, y el mismo año que consiguió fundar la Universidad de Moscú (1755) es el año en que publicó la primera Gramática Rusa.<sup>27</sup>

“Torpe es la oratoria, tartamudeante la poesía, infundada la filosofía, desagradable la historia, dudosa la jurisprudencia sin una gramática. Y aunque esta provenga del uso común de la lengua, muestra no obstante con sus reglas el camino para el uso mismo”, dice en la dedicatoria de su obra (Ломоносов, 1755: 392). En 1696, se había publicado en Oxford, en latín, la *Grammatica Russica* del filólogo alemán Heinrich Ludolf (¡gramática rusa escrita en latín por un alemán y publicada en Inglaterra!). Es esta una breve gramática sobre la lengua rusa coloquial, que el autor compone a partir de las gramáticas antiguo-eslavas estableciendo diferencias entre la lengua hablada y el eslavo eclesiástico. Asimismo, como nuevo intento de sistematización de la lengua rusa, apareció algunas décadas después (c. 1740) el Tratado del estudioso Vasili Adodúrov, que establecía reglas ortográficas y de puntuación junto con algunas consideraciones fonéticas y gramaticales. Pero sin dudas el primer gran esfuerzo de una descripción sistemática completa de la lengua rusa fue el llevado a cabo por Lomonósov.

Una gramática particular, dice, como es la gramática rusa, “es el conocimiento de cómo hablar y escribir limpiamente en ruso según un uso racional y mejor” (Ломоносов, 1755: 420). Así, en las distintas partes (que él titula “enseñanzas”) que componen la circunstanciada obra, depura y describe la morfología y la sintaxis del ruso moderno –pues son insignificantes las diferencias que se observan respecto de la modalidad actual–, y en el plano ortográfico se ocupa de acercar la escritura a la fonética, “para que sirva a una lectura cómoda” y no se aleje de la “pronunciación pura” (Ломоносов, 1755: 429). Lomonósov justifica el aspecto normativo recurriendo ya a las raíces históricas, ya a las formas más extendidas y comprensibles para todos, ya al nivel del estilo en que los términos y su ordenamiento sintáctico discurren.<sup>28</sup> De los tres

<sup>27</sup> Escribió Alexandr Pushkin en “Viaje de Moscú a Petersburgo”: “Él [Lomonósov] creó la primera universidad. Mejor dicho, él mismo fue nuestra primera universidad” (Пушкин, 1959).

<sup>28</sup> Con toda su rusidad, Lomonósov no dejó de manifestar en su propia sintaxis las marcas del alemán y, sobre todo, del latín culto –lenguas que conocía y de las que traducía–, que proponían el verbo al final de

dialectos más marcados –el moscovita, el nórdico y el ucraniano–, elige como patrón el moscovita (aunque él mismo fuera nórdico), “no solo por la importancia de una ciudad capital, sino que se prefiere con justicia a los demás por su singular belleza”... (Ломоносов, 1755: 430). Sobresale en sus apreciaciones el amor por la lengua rusa, que estima en sus posibilidades *aun por encima* de otras lenguas europeas (cuyas más salientes cualidades estarían todas compendiadas en el ruso: la grandiosidad, la fuerza, la plasticidad, la claridad, etc.), y su afán de jerarquizarla mediante su sistematización.

Se ha señalado ya que la ciencia fue la gran pasión de Lomonósov. En este ámbito, se encontró fatalmente con el vocabulario más extranjerizado, por lo que su empeño fue rusificarlo lo más posible, en algunos casos mediante calcos, en otros creando nombres rusos, y en otros mediante la adaptación de los préstamos a la morfología rusa. Por ejemplo, transformó *kvadratum* en *kvadrat*, *ether* en *efir*, *orizont* en *gorizont* (todas las haches extranjeras se convierten en ruso en “gue”: “Gamlet”, “Guitler”, “Gueguel”, etc.), y otras. Siendo él mismo fundamentalmente un científico, estos procedimientos no eran solo prescripciones, sino que en muchos casos los adoptaba de hecho en sus propios trabajos. Del mismo modo, en el ámbito de las letras, su trabajo teórico era retroalimentado por su propia experimentación creativa.<sup>29</sup> En unos apuntes de 1756-1757, bajo el título “Sobre el estado actual de las ciencias de la palabra en Rusia”, destacaría la importancia de aplicarse al ejercicio de las ciencias literarias, en tanto ello contribuía al embellecimiento de la palabra y la pureza de la lengua natal, así como rechazaba cualquier artificio extranjerizante que intentara “elevatorla”: “La belleza, el esplendor, la fuerza y la riqueza de la lengua rusa es lo bastante evidente en los libros escritos en siglos anteriores, cuando aun no solo nuestros antepasados no conocían regla alguna para componerlos, sino que apenas pensaban que existían o podían existir” (Ломоносов, 1756).

A su Gramática debe sumarse una Retórica, escrita con anterioridad (en 1748), con consideraciones sobre poesía. Sus preocupaciones por el verso ruso las había manifestado ya en su “Carta sobre las reglas de versificación rusa”, escrita en Alemania en 1739 y dirigida a los miembros de la Asamblea Rusa, que funcionaba en el ámbito de la Academia de Ciencias en 1735 para “corregir y llevar a la perfección la lengua natural”. En todas estas obras, defiende la plasticidad y amplitud de la lengua rusa para

la frase.

<sup>29</sup> En el ámbito de la crítica literaria y la historia de la literatura, están quienes defienden el talento poético de Lomonósov y están quienes aluden a su poesía como mera puesta en práctica de sus teorías sobre los géneros y estilos y la versificación.

adoptar sin servilismo cualquier género literario y cualquier métrica, “siguiendo lo que es propio y natural de nuestra lengua, y lo que sea muy impropio, no tomarlo de otras lenguas” (Ломоносов, 1739).<sup>30</sup>

Ciertamente, y como ya se ha señalado, la lengua libresca antiguo eslava o eslavo eclesiástico fue la referencia en torno a la cual articuló Lomonósov su teoría de los tres estilos. En su “Prefacio sobre el provecho de los libros eclesiásticos en la lengua rusa”, de 1758, comienza por señalar el gran aporte lingüístico que significó la adquisición del cristianismo por la vía griega, con la traducción al eslavo de las Sagradas Escrituras y todo lo que ello trajo aparejado en términos de nuevas nociones y las palabras para representarlas (traducciones, calcos, transcripciones). Conforme con la lengua en la que se escribían los libros eclesiásticos, estableció distintos niveles para las locuciones a utilizar en la literatura: alto, medio y bajo. En el primero había que contar las de uso común entre los antiguos eslavos y los rusos del siglo XVIII, siempre que no fueran demasiado arcaizantes; en el segundo, las que, si bien se usaban poco y menos aun en la conversación, eran comprendidas por todo aquel que estuviera alfabetizado; y en el tercero, las que no aparecían en los libros eclesiásticos. Las formas del primer nivel integrarían el estilo propio de las odas, los poemas heroicos, los discursos en prosa sobre temas de importancia, etc. El estilo medio debía servir a la composición en verso de sátiras, églogas, elegías, y en prosa a la descripción de hechos memorables y las nobles enseñanzas. Podían utilizarse en él palabras del estilo alto, pero cuidando de que el texto no resultara artificioso. Asimismo, recomendaba el cuidado en la combinación de palabras elevadas con palabras simples, que podía conspirar contra la homogeneidad estilística (de hecho, no rechazaba que se usaran palabras “bajas” en este estilo, con tal que no fueran infamantes). Este es el estilo que, según la crítica, fue menos claramente esbozado por Lomonósov (según Vinográdov, “el elemento del habla popular viva no fue ordenado estilísticamente”; Виноградов, 1978). Contribuyó con ello el hecho de que el propio Lomonósov –que ha demostrado siempre sus nociones teóricas en su propia obra literaria– haya escrito con preferencia obras en estilo elevado (fue el gran escritor de odas de su tiempo). No obstante, su famosa “Carta sobre el provecho del vidrio”, a pesar de una versificación cercana a la de sus odas, puede adscribirse al estilo medio, y es ciertamente mucho más llana y amable que las “Epístolas” de Sumarókov,

---

<sup>30</sup> Dijo también de él Pushkin que “su estilo, regular, florido y pintoresco, sacará su mérito principal del profundo conocimiento de la lengua eslava libresca y de su feliz fusión con la lengua de la gente común” (Пушкин, 1825).

que en general se orientaba más a este estilo que al aristocrático.<sup>31</sup> Finalmente, el estilo bajo utilizaba palabras propiamente rusas pero no consideradas cultas, mezcladas con otras del estilo medio, y que constituían la lengua de la comedia, los epigramas cómicos, las canciones, la descripción de hechos cotidianos. Las palabras bajas de la gente común también podían tener lugar, con determinado criterio y sin perder de vista que lo que importaba era la pureza de la lengua rusa. Advierte Lomonósov a sus compatriotas sobre que, a pesar de la gran extensión territorial del suelo común, el pueblo ruso hablaba en todas partes una lengua en la que se comprendían todos sus habitantes, a diferencia de otros pueblos (como el alemán) cuyas diferencias dialectales de entonces hacían dificultosa la comprensión mutua. Del mismo modo, defiende la estabilidad del ruso a través del tiempo, por cuanto desde el siglo de Vladímir (el primer príncipe ruso cristiano) habían pasado setecientos años y los cambios no habían sido tantos que no pudieran comprenderse los escritos antiguos. Para Lomonósov, esta relativa unidad geográfica y diacrónica se debería al efecto regulador del eslavo eclesiástico sobre la lengua rusa (Ломоносов, 1758). Tal reconocimiento, según Vinokur, es la base de la doctrina lingüística de Lomonósov: “la lengua de los libros eclesiásticos y la lengua ‘rusa corriente’, según este punto de vista, tienen mucho en común y en coincidencia, y es justamente este material común a los dos tipos de discurso el principio que moviliza la lengua literaria rusa” (Винокур, 1959).

Como conclusión, merece destacarse el ahínco con que los escritores del clasicismo, después del tremendo impacto causado en todos los planos de la cultura por las reformas de Pedro el Grande, se aplicaron a defender, ordenándola, depurándola y consolidándola, la “grande y poderosa” lengua rusa.<sup>32</sup> Y lo hicieron abonándola además con toda una literatura creada con esa lengua “nueva”. Aceptando y bregando por una integración orgánica de los extranjerismos necesarios (“Selección, no invención”, se proponía en España en tiempos de Nebrija respecto de los cultismos), defendieron devotamente su idioma natal, pero sin chauvinismo declamatorio, sino mediante su exploración y el trabajo constante sobre él, demostrando sus posibilidades y jerarquizándolo. No obstante, así resumiría en 1835 el crítico Vissarión Bielinski la herencia neoclásica:

---

<sup>31</sup> Borís Tomashevski señalaría que el estilo medio se introdujo en el sistema “más para legalizar en calidad de nivel autónomo del discurso aquel donde se entrecrocaban elementos estilísticos diversos” (Томашевский, 1956).

<sup>32</sup> *Vieliki, moguchi russki iazyk* (“Grande, poderosa lengua rusa”) es una frase célebre tomada de un poema de Iván Turguéniev.

La literatura nuestra comenzó por el siglo del “escolasticismo”, porque la tendencia de su gran fundador [Lomonósov] no fue tanto artística cuanto científica, lo que se reflejó también en su poesía, a causa de sus falsas nociones sobre el arte. La fuerte autoridad de sus indotados sucesores, de los cuales los principalísimos fueron Sumarókov y Jeráskov, apoyó y sostuvo esta tendencia. No teniendo ni una chispa del genio de Lomonósov, estas personas gozaron de no menor y hasta si no más autoridad que él, y comunicaron a la joven literatura un carácter “pesadamente pedante” (Белинский, 1835).

### ***1.2.2. El “siglo de Catalina” y sus escritores***

Por su parte, el Estado progresivamente comenzó a intervenir en la institución literaria: la propia emperatriz Ekaterina (Catalina) escribía novelas y obras de teatro y participaba en debates culturales a través de las numerosas revistas que se editaban en Petersburgo y Moscú, se fundaba –bajo la dirección de la princesa Dáshkova, Ekaterina Románovna, amiga de la emperatriz– la Academia Rusa (a imagen de la Academie Française), que se convertiría en el espacio académico fundamental de estudio de la lengua y la literatura rusas; según su estatuto, la tarea de la Academia era la “depuración y el enriquecimiento de la lengua rusa, la institución de un uso común de sus palabras, la oratoria y la versificación que le son propias” (en Мещерский, 1981). Y, en 1789, se editó en seis tomos el primer “Diccionario de la Academia de Rusia”. Es el despotismo ilustrado.

El clasicismo introduciría también el cultivo de un género que en Rusia, más que género, devendría un espíritu, que permearía diversas formas genéricas y corrientes literarias: la sátira.<sup>33</sup> En aquel primer momento, la sátira fungió como espacio de apertura para géneros costumbristas que indefectiblemente trajeron consigo –por esa misma naturaleza costumbrista– una determinada concepción del lenguaje. Si bien dicha concepción podría enmarcarse en el “estilo medio” de Lomonósov, la lengua que utilizarían autores como Denís Fonvizin, Gavriila Deržavin, Iván Dmítriev e Iván Krylov era ya otra lengua, sin referencia en el eslavo eclesiástico como elemento regulador y, por el contrario, con muchas marcas de la lengua viva popular. El desdibujamiento de los contornos genéricos clasicistas significó también la mixtura de los distintos estilos y

---

<sup>33</sup> En su tesis doctoral, “Pushkin sátiro y realista”, Eugenio López Arriazu recorre la emergencia de la sátira en el neoclasicismo y su persistencia, durante todo el siglo posterior, identificada como una forma de realismo. Sostiene allí que “buena parte de la literatura rusa del siglo XIX puede encuadrarse, al menos parcialmente, dentro de la definición clásica de la sátira. Además, la crítica rusa del siglo XIX suele utilizar los términos ‘sátira’ y ‘satírico’ de un modo más amplio, para designar cualquier producción literaria que contenga una crítica social” (López Arriazu, 2014: 27 y ss).

la vivificación del lenguaje literario. De la poesía de Deržavin, dice Vinográdov que fue el primer paso para sacar a la poesía rusa de la retórica e introducirla en la vida; y de las fábulas de Krylov, que abrieron a Pushkin el camino hacia la *narodnost'* (el elemento popular, lo propio del pueblo) (Виноградов, 1978). Es decir, mientras en la alta sociedad cundía la galomanía –que en el plano del lenguaje significaba la adopción del francés como lengua de trato y como lengua de la cultura en general–, los escritores rusos emprendieron una gigantesca batalla por defender su idioma. Todo ello, aun tomando en cuenta que, cuando los moldes del clasicismo comenzaran a resquebrajarse y los empeños de Lomonósov perdieran parte de su sentido (progresivamente se irían borrando los límites entre los tres estilos, confluyendo en lo que sería el estilo medio), serían las lenguas europeas, sobre todo el francés –no ya el eslavo eclesiástico–, quienes tendrían la supremacía en la acción modernizadora de la lengua rusa, y le impondrían nuevos modos sintácticos, fraseológicos, semánticos. Era imposible iniciar una carrera literaria, colaborar en una publicación o acceder al trato de la clase ilustrada, la que detentaba la literatura, sin saber francés, y la vieja cultura docta era vista como un rasgo de atraso. Comenzaba la lucha entre arcaístas y “modernos”.

En la bisagra entre los dos siglos (XVIII y XIX), Nikolái Karamzín se convertiría en el gran reformador de la lengua. El clasicismo había quedado atrás, el sentimentalismo –llegado fundamentalmente desde Inglaterra– impondría una nueva sensibilidad y la necesidad de expresarla adecuadamente. El “nuevo estilo” impulsado por Karamzín intentaba conciliar la naturalidad que defendía para la lengua escrita con las exigencias de buen tono de la alta sociedad, que rechazaba los eslavismos tanto como los términos de la lengua práctica y la lengua vulgar. El ideal era escribir como se hablaba y hablar como se escribía (lo que no deja de evocar, nuevamente, los impulsos análogos por “naturalizar” la lengua ocurridos durante el Renacimiento español, ligados a la cultura cortesana; Menéndez Pidal, 1945). Por ello, sin desdeñar la *narodnost'*, el estilo de Karamzín solo aceptaba términos y giros de un discurso popular idealizado.<sup>34</sup> El francés era el gran modelo para acuñar calcos léxicos –de términos, de locuciones, de perífrasis, de conectores– y también para el ordenamiento sintáctico, en un momento en que en este aspecto aún no había reglas firmes (Виноградов, 1978).<sup>35</sup> Vissarión Bielinski,

<sup>34</sup> En su artículo “Por qué en Rusia hay pocos talentos autorales”, de 1803, Karamzín escribía: “La lengua francesa está toda en los libros (con todos sus matices y sombras, como en los cuadros), y el ruso solo en parte; ...los franceses escriben como hablan, y los rusos sobre muchas materias deben aún hablar así como escribe una persona con talento”. A esto, Shishkov, el enemigo de Karamzín, replicaba: “La lengua de Racine no es aquella que todos hablan, si no cualquiera sería Racine” (citados en Тынянов, 1968).

<sup>35</sup> Recordemos que en la sintaxis de Lomonósov el modelo era el latín.



décadas después, defendería la obra de Karamzín argumentando que los avances de la lengua estaban estrechamente relacionados con los avances de las ideas, y que lo que este último había hecho era “introducir la literatura rusa en la esfera de las nuevas ideas”, de lo cual la reforma de la lengua había sido una consecuencia (véase a propósito, en el Apéndice de traducciones, el fragmento de su artículo “Una mirada a la literatura rusa de 1847”). Por ello diría Bielinski que Karamzín contribuyó a crear un público, en tanto antes de él los libros estaban destinados solo a los “eruditos”, y además no había qué leer en Rusia (Белинский, 1843). Por otro lado, después de la predilección clasicista por el verso, Karamzín defendió la “humilde prosa”, y rescató para ella el más antiguo género narrativo ruso, la *póviest*,<sup>36</sup> que gracias a él sobrevivirá vital hasta nuestros días en medio de los otros géneros importados de Occidente: поэма, трагедия, ода, роман, легенда (poema, tragedia, oda, novela, leyenda), etc. Además, tradujo montones de relatos (*póviesti*) del francés y el inglés (donde también eran un género nuevo). Por otra parte, sus defensores le atribuyen el fortalecimiento del impreciso “estilo medio” de Lomonósov, en tanto antes de Karamzín “solo existían el estilo ampuloso o el chabacano” (es decir, el alto y el bajo; Тынянов, 1968).

Pero, no obstante estos esfuerzos, el camino hacia la prosa no sería sencillo, esto es, hacia “la clara, exacta lengua de la prosa, es decir, la lengua de los pensamientos” – como la definiría Pushkin en su carta a P. A. Viázemski del julio de 1825–, donde se expresan “la erudición, la política y la filosofía” (Пушкин, 1827). Porque lo que hizo la reforma de Karamzín, en pro de una lengua de fuerte impronta literaria, en realidad fue *reducir* la lengua rusa (no solo rechazaba los eslavismos y las palabras vulgares, sino también todo el vocabulario específico de la escuela, la ciencia, la técnica, los oficios, la administración, los provincialismos) para construir con ella, en palabras de Vinográdov, “un arte abstracto de la palabra, privado del pulso vivo de la creación poética”. La lengua de Karamzín, sigue Vinográdov, está lejos de ser rusa, “es correcta, como una gramática común sin excepciones ni particularismos, privada de rusismos o los giros puramente rusos capaces solo ellos de dar expresión y definición y fuerza y color local”...<sup>37</sup> (Виноградов, 1978). Diría Karamzín años después, en su discurso de asunción como miembro de la Academia Imperial Rusa, en 1818:

<sup>36</sup> Dicho género no tiene una correspondencia precisa con los géneros occidentales, e incluso dentro de Rusia su estatus y comprensión fue variando según las épocas; puede ser análogo, según los casos, a “crónica”, “relato”, “cuento”, “novela corta”, “novela”.

<sup>37</sup> El propio Karamzín tendría que revisar su mirada sobre la lengua antiguorrusa y lo popular cuando comenzara a escribir su gran *Historia del Estado ruso*.

Nosotros no queremos imitar a los extranjeros, pero escribimos como escriben ellos: pues vivimos como viven ellos, leemos como leen ellos, tenemos los mismos modelos de inteligencia y gusto, participamos por doquier en el mutuo acercamiento de los pueblos, que es la consecuencia de su misma ilustración. Las bellezas *particulares*, que constituyen el carácter de la literatura *popular*, ceden lugar a las bellezas comunes; las primeras cambian, las segundas son eternas. Está bien escribir para los rusos: aún mejor es escribir para todos los hombres. (Карамзин, 1818)

Vilguelm (Wilhelm) Kugelbeker, poeta arcaísta, achacaba a los karamzinistas que “de la palabra rusa, rica y potente, se esfuerzan en extraer una lengua pequeña, decente, edulcorada, artificialmente enjuta, adaptada *para pocos, un petit jargon de coterie* [una pequeña jerga de camarilla]. Sin piedad expulsan de ella todas las expresiones y giros eslavos y la enriquecen con *arquitrabes, columnas, barones, lutos*, germanismos, galicismos y barbarismos” (citado en Тынянов, 1968). Incluso un historiador de la lengua que defiende encendidamente la obra de Karamzín, como Grigori Vinokur, termina por admitir que

había en el nuevo estilo una contradicción realmente seria [...] El caso era que esa lengua elaborada, pura y elegante que cultivaban los innovadores en los libros y en la sociedad, carecía del aroma de la viva cotidianidad y la auténtica *narodnost*. Esto la volvía pobre y marchita en sentido artístico, pero al mismo tiempo seguía siendo demasiado elegante para las exigencias prácticas. Los portadores de esta lengua “purificada” y “noble” temían introducir en ella el espíritu “del pueblo humilde” y la trivialidad, y por eso eludían el uso de palabras que por su significación o colorido estilístico no fueran propias del trato mundano de salón. (Винокур, 1959)

Karamzín había popularizado su obra literaria y publicística a través de su *Revista de Moscú* –que salió mensualmente durante 1791 y 1792 y se considera la primera revista literaria rusa–, introduciendo debates que luego continuaría el grupo “Arzamás” (1815-1818). Este grupo nucleaba a sus partidarios y se oponía a la tendencia nacionalista, “conservadora” y arcaizante que encabezaba el almirante A. S. Shishkov y de la que, en diversos grados, participaban escritores consagrados como Gavrila Deržavin e Iván Krylov.<sup>38</sup> Los arzamasistas pugnaron por distender la lengua literaria, recurriendo al tono zumbón, el doble sentido, la ambigüedad, la alegoría zahiriente,

---

<sup>38</sup> El grupo opositor al “Arzamás” karamziniano tenía su forma institucional en el “Coloquio de los amantes de la palabra rusa”.

elementos que evocan un cierto “espíritu volteriano” (Краснокутский, 1977: 21).<sup>39</sup> Los arcaístas, por su parte, se oponían al forzamiento de una uniformidad estilística que consideraban empobrecedora de la lengua rusa. Según Iuri Tyniánov, “la lucha de los arcaístas estaba dirigida contra el esteticismo, el aplanamiento, el manierismo y el estilo camarístico de los karamzinistas, en pro de dialectos literarios particulares (con esto el léxico del estilo elevado debía ser preferentemente abrevado del eslavo eclesiástico, y el del medio, de las canciones populares, del ‘dialecto popular’)” (Тынянов, 1968). Así es como el “estilo medio” lomonosoviano se fue constituyendo en cierta arena de disputa: como se señalara más arriba, Karamzín se empeñó en fortalecer la prosa, en lo que sus partidarios observaban una tendencia hacia ese estilo medio; pero a la luz de lo señalado acerca de las limitaciones que los arzamasistas le imponían a la lengua, fueron los arcaístas los que tuvieron gestos más decididos hacia la incorporación de la lengua popular. Señala Tyniánov en su artículo “Los arcaístas y Pushkin” que Shishkov recomendaba la introducción parcial del “léxico bajo” (“el estilo ruso del habla corriente”) en el estilo elevado –el “estilo eslavo”–, y lo cita:

Se impone adquirir, a través del esfuerzo y de un arte sostenido, [dice Shishkov] tal conocimiento y fuerza en la lengua como los que ha tenido, para saber incluir en el estilo elevado pensamientos y palabras bajas [...] sin rebajar con ellas el estilo y conservando toda su importancia. (en Тынянов, 1968)

Tal gesto hacia la convergencia expresaba además dos corrientes o ramas diametralmente opuestas en el seno de los arcaístas, donde convivían nacionalistas conservadores –representantes del chauvinismo oficial como forma de la reacción imperial después de las luchas contra Napoleón– con radicales populistas como Kugelbeker (llamado cariñosamente “Киujlia”), amigo de Pushkin, que participaría en 1825 en la llamada “Revolución decembrista” y terminaría sus días deportado en Siberia. En el medio, un poeta de renombre como Vasili Žukovski era acusado por unos de “romanticismo palaciego” de corte karamzinista, y por los otros, de buscar una salida en el léxico y el dialecto popular (Тынянов, 1968). A partir de estas disputas que mantendrían durante breves años el “progresismo” afrancesado karamziniano y el “conservadurismo” docto antiguo eslavo que representaban sus oponentes, concluye

---

<sup>39</sup> Conforme con la frase de Voltaire: “Todos los géneros son buenos, salvo el aburrido”, el aburrimiento era unánimemente considerado como inadmisibles (citado en Краснокутский, 1977: 28). De allí que el grupo se caracterizara por cierta divertida frivolidad y petulancia. Muchos de estos rasgos, sin dudas, pueden hallarse en el Pushkin temprano, pero su karamzinismo juvenil pronto dio paso a una mayor identificación con los jóvenes arcaístas.

Mesherski –con espíritu sintético– que: 1) la lengua rusa debía desarrollarse sobre la base del habla popular; 2) no podía estar escindida de sus fuentes históricas; 3) no podía desarrollarse escindiéndose de los mejores logros de las lenguas occidentales (Мещерский, 1981). Estos debates son fundamentales y abrirían el camino a quien sería llamado a saldarlos: Alexandr Serguéievich Pushkin.

Como conclusión, al cabo de un siglo de reformas los elementos que tensionaban la lengua rusa y pugnaban por integrarse a ella seguían siendo aquellos que orientaron las disputas durante el clasicismo: refugiarse en la patria monumental del eslavo eclesiástico o abrirse a los modos lingüísticos europeos (léxico, fraseología, sintaxis, sistema de ideas). A todo ello, se iría agregando paulatinamente un elemento nuevo, de cuño romántico, que progresivamente se habría de transformar casi en un mandato: la *narodnost'*, el componente popular auténticamente ruso participando en la lengua de modo indeclinable. Dice Vinogradov:

En la literatura de avanzada de comienzos del siglo XIX, la cuestión sobre una nueva lengua literaria rusa, sobre una norma nacional común de la expresión literaria, se relaciona estrechamente con la cuestión de la *narodnost'*, del desarrollo nacional, del rol del habla popular viva en la estructura de la lengua nacional común. La amplia irrupción en la literatura del elemento popular oral como base para la organización de la lengua literaria señalaba en sí una nueva etapa en la lucha por una lengua literaria común y única, accesible a amplias masas (Виноградов, 1978).

Hacia esta lengua habrán de dirigirse sin retaceos pocos años después los afanes de Nikolái Gógol. Pero hacía falta un eslabón imprescindible.

### **I.3. Pushkin**

Todas las historias de la lengua literaria rusa y de la literatura rusa, así como la mirada canónica que se tiene sobre Alexandr Pushkin en Rusia –donde tiene estatus de héroe nacional–, coinciden unánimes en señalarlo como el fundador de la literatura rusa moderna y de la lengua nacional en la que esa literatura se expresó a partir de él. Su emergencia canceló las discusiones que había generado la Rusia moderna a partir del clasicismo (solo cincuenta años antes de él) respecto de cuál debía ser la lengua literaria, en qué parámetros referirla, qué hacer con el eslavo eclesiástico, qué hacer con la lengua de salón y qué con las formas populares que la literatura se resistía a admitir.

Quizá el “milagro” radique en que fue, desde la creación de la institución literaria en Rusia, el primer auténtico poeta, que supo sumergirse en el espíritu de la lengua patria con todas sus variantes y sintetizarla –¿sincretizarla?– en sus creaciones. Con él quedaron abolidas las contradicciones entre la referencia en la lengua docta del clasicismo, el galicismo del “nuevo estilo” karamziniano y la lengua del pueblo humilde en que Iván Krylov había escrito sus famosas fábulas. Escribe Tyniánov que, así como hasta 1818 (año en que se disgrega el grupo “Arzamás”) Pushkin puede ser llamado “arzamazista-karamzinista ortodoxo”, a partir de allí rompería con esta tendencia y se acercaría a los arcaístas jóvenes: “Pushkin coincide con los arcaístas jóvenes en su lucha contra el manierismo, el esteticismo, contra el estilo perifrástico, herencia de los karamzinistas, y marcha con aquellos en búsqueda de la ‘desnuda sencillez’, del ‘habla popular’” (Тынянов, 1968). Justamente, para él, el mérito principal del estilo de Lomonósov había radicado en la feliz conjunción de “la lengua eslava *libresca* con la *popular*”<sup>40</sup>. Probablemente su experiencia de exilio de las grandes capitales y el contacto forzoso con la Rusia fronteriza y la provinciana haya intensificado su inclinación a lo popular: tenía veinte años cuando fue trasladado a un lugar multiétnico como el Cáucaso, pero también estuvo en Crimea, en Odesa y en Besarabia (actual Moldavia, en el suroeste de Ucrania), hasta que luego de cuatro años de extenso periplo fue finalmente recluido en su hacienda cerca de Pskov (antigua ciudad vecina a las fronteras estonia y letona). Lo cierto es que a partir de Pushkin la noción de *narodnost*’ (el carácter nacional, de *narod*: “pueblo”, “nación”) amplió sus límites y se volvió condición *sine qua non* de la literatura. Como señalaría más tarde Maxim Gorki, Pushkin fue el primero en comprender cómo había que utilizar el habla del pueblo y cómo era necesario elaborarla en la literatura (citado en Томашевский, 1956: 128). Señala Pushkin:

Como material para la literatura, la lengua eslavo-rusa tiene indiscutible supremacía sobre todas las europeas: su destino ha sido extraordinariamente feliz. En el siglo XI el griego antiguo de repente le abrió su léxico, los tesoros de la armonía, le otorgó las leyes de su meditada gramática, sus maravillosos giros, su majestuoso discurrir, en una palabra, la prohió, liberándola de ese modo de los lentos perfeccionamientos del tiempo. Ya de por sí sonora y expresiva, de aquí en adelante adquiere flexibilidad y corrección. El dialecto popular necesariamente debía diferenciarse del libresco, pero a posteriori se aproximaron,

<sup>40</sup> No obstante, los logros literarios de los karamzinistas, la “ligereza” y la ruptura del yugo de las formas clásicas, se harían visibles en la primera obra pushkiniana de aliento: “Ruslán y Liudmila”, de 1820, y más tarde, cuando se intensificaran sus afanes por abrirse camino a la prosa (Тынянов, 1968).

*y ese es el elemento que nos ha sido dado para la comunicación de nuestros pensamientos.* (Пушкин, 1825)

Breve e intensa fue la vida de Alexandr Pushkin: treinta y siete años, veinte de ellos consagrados a la literatura, un campo donde prácticamente todo estaba por hacerse en la tierra rusa. Formado en la tradición literaria europea –los clásicos de la Antigüedad, los autores del Renacimiento europeo, los escritores modernos franceses, ingleses y alemanes–, la atracción que ejercía en él la cultura de su patria lo llevó a componer su primera obra de aliento, cuando tenía veinte años, en un formato folclórico: el poema-*skazka* “Ruslán y Liudmila”<sup>41</sup>, poblado de motivos de la tradición popular oral y con fuerte impronta oriental. Esta predilección se acentuaría con el correr del tiempo, y sobre todo a partir de su estancia forzosa en su hacienda de Mijáilovskoie (en el oeste ruso), cuando volvió a oír de su vieja ñaña Arina Rodiónovna las *skazkas* y canciones que le contaba en su infancia, cuando tuvo oportunidad de visitar las ferias locales y oír las conversaciones de los campesinos y divertirse con ellos. Pushkin tuvo allí una verdadera revelación sobre el tesoro inconmensurable que representaban la cultura y la lengua popular rusa. De hecho, más tarde reelaboraría en esa lengua una serie de *skazkas* como las del zar Saltán, el gallito de oro, el pescador y el pescadito, etc.

Pero así como amó la viva y colorida lengua del pueblo, se preocupó por una lengua amplia que pudiera dar cuenta, en ruso, de toda la experiencia del mundo (y en esto resulta karamziniano). Una lengua que él asociaba con la prosa. “Quizá por voluntad del cielo... me humillaré a la humilde prosa”, dice en su poema *Evgueni Onieguin* (Пушкин, 2001: 51). Y ciertamente, la lengua de la prosa, carnosa, fecunda, clara, estaba todavía por construirse.

Pongamos que la poesía rusa alcanzó ya un alto nivel de conformación; la ilustración del siglo exige alimentos para la reflexión, las mentes no pueden contentarse solo con los juegos de la armonía y la imaginación, pero el conocimiento, la política y la filosofía aún no se han explicado en ruso; carecemos absolutamente de una lengua metafísica. Nuestra prosa está tan poco elaborada que incluso en la simple correspondencia estamos obligados a *crear* giros de palabras para explicar las nociones más corrientes, de modo que nuestra pereza se expresa de más buena gana en una lengua ajena, cuyas formas mecánicas están ya hace tiempo listas y todos conocemos. (Пушкин, 1825)

---

<sup>41</sup> *Skazka* –recordamos– es el nombre del cuento popular, maravilloso, de hadas.

Ahora bien, si en la lengua de Pushkin por primera vez llegan a un equilibrio los elementos fundamentales del habla rusa: la tradición docta, las formas populares y los europeísmos, la pregunta sería cuál fue la clave para conjugar entre sí estos elementos, qué es lo que había de regular su convivencia. “El sentimiento de la proporción y la racionalidad”, responde el propio Pushkin en un fragmento de su correspondencia: “El verdadero gusto consiste no en el rechazo vago de alguna palabra, de algún giro, sino en el sentimiento de la proporción y la racionalidad” (Пушкин, 1827). Así, él puede insertar naturalmente eslavismos y arcaísmos en su poema “El profeta” –de resonancias bíblicas, tal como insinúa el título (Пушкин, 1959)–; recurrir a formas del *skaz* para poner en boca de algún personaje –como el *ужо тебе!*, “¡ya vas a ver!” –, con que su Evgueni acompaña la amenaza con el puño al Jinete de Bronce (Пушкин, 1959), o el “cuándo te llevará el diablo” de la primera estrofa de *Evgueni Onieguin* (Пушкин, 2001: 8)–, o voces francesas cuando toca los modos expresivos de la alta sociedad rusa –como el comentario humorístico en “...parecía un retrato fiel/ *du comme il faut*...” (Shishkov, perdona/ mas no sé cómo traducirlo)” (Пушкин, 2001: 144)–.

Pushkin sopesa cada palabra que utiliza, conoce su procedencia y puede responder por su elección. Una prueba de ello es, por ejemplo, su Respuesta al artículo en la revista “Ateneo” [Пушкин, 1828], donde había sido publicado un análisis de los capítulos 4 y 5 de *Evgueni Onieguin*.<sup>42</sup> En su respuesta se detiene, entre otras cosas, en las observaciones de tipo gramatical y filológico que el crítico le realiza, y justifica cada una remitiéndose ya a las gramáticas, ya a los usos populares, ya a la sanción que tal o cual forma había recibido en la literatura. (Véase el artículo completo en el Apéndice de traducciones.)

... el crítico se equivocó al señalar algunas faltas contra la lengua y el sentido. Y yo me he resuelto a aclararle las reglas de la gramática y la retórica no tanto para su provecho personal como para edificación de los literatos jóvenes. (Пушкин, 1828)

A estos últimos se dirige también cuando recomienda:

A propósito de Krylov. Presten oídos al dialecto del pueblo humilde, jóvenes escritores, pueden aprender muchas cosas de él que no encontrarán en nuestras revistas. (Пушкин, 1828)

Y luego:

---

<sup>42</sup> Finalmente, Pushkin no publicó esta respuesta.

Lean cuentos populares, jóvenes escritores, para ver las propiedades de la lengua rusa.  
(Пушкин, 1828)

Pero no se trata para él de asimilar la lengua escrita a la lengua coloquial, pues ello significaría desdeñar la larga cultura libresca (y en esto es “arcaísta”): “La lengua escrita se vivifica a cada momento con expresiones nacidas en la conversación, pero no debe renunciar a lo adquirido en el curso de los siglos. Escribir únicamente como se habla significa no conocer la lengua” (“Carta al editor A. B.”, Пушкин, 1959). Y esto lo dice en su período de madurez, en 1836, cuando ya han “estallado” los admirados por él relatos de Gógol, rebosantes de recursos del *skaz*. Según Boris Tomashevski,

él no renuncia a la herencia histórica, a la experiencia acumulada por los siglos: en los destinos históricos de la lengua vio la fuente de su flexibilidad y riqueza...  
(Томашевский, 1956: 184)

No obstante, las polémicas antes mencionadas hablan de que la norma literaria aún tenía pendiente su consolidación definitiva, y esa es la tarea que recayó en el propio Pushkin y también en aquellos que lo entronizaron como el hito más alto de las letras rusas, sobre todo, el crítico Vissarión Bielinski, que dedicó once circunstanciados ensayos a analizar toda la obra del poeta y a exaltar la dimensión histórica de su emergencia. Como señala Tomashevki,

Pushkin apareció en una época en que la lengua literaria aún no era estable, cuando luchaban distintas tendencias estilísticas, cuando las cuestiones estilísticas fundamentales no estaban resueltas y motivaban discusiones. Sobre esto puede juzgarse al menos por la atención que merecían las cuestiones del lenguaje en la literatura crítica de los años 20.  
(Томашевский, 1956: 127)

Esto es, si la crítica comentaba los primeros poemas de Pushkin realizando observaciones sobre la pertinencia o no de tal o cual expresión, si era correcta, si era apropiada, si no atentaba contra la pureza de la lengua, etc., tales cuestionamientos a posteriori se irían esfumando. “En general Pushkin”, comenta Vinokur, “fue no tanto un reformador cuanto un gran liberador del habla rusa de los muchos condicionamientos que la sujetaban” (Винокур, 1959). Y es que, para el historiador de la lengua, fue el discurso artístico el encargado de resolver –en la época pushkiniana– la cuestión de una norma común, al romper las barreras entre la lengua “de la mejor sociedad” y la de la vida corriente: “Esto fue realizado en los años 20 y 30 del siglo XIX por los escritores



del período post-karamzinista, con Pushkin a la cabeza, nombre que se convirtió para las generaciones venideras en símbolo de la norma lingüística nacional para todos los rusos” (Винокур, 1959).

En este punto, debe señalarse que la ampliación de las posibilidades del ruso Pushkin la llevó a cabo de la mano de su puesta a prueba en diversos géneros literarios. La multiplicidad de formas que abordó fue sin dudas fundamental para asumir festivamente esta lengua en su pluralidad. Al decir de Tomashevski, el trabajo sobre la lengua nunca fue para Pushkin un ámbito de búsqueda despegado de lo que exigía una literatura nacional en sentido amplio (Томашевский, 1956: 126). En cuanto a los géneros, si bien fue eminentemente un poeta —y un poeta clásico—, se preocupó (mucho, como lo develan sus diversos comentarios y artículos sobre el tema)<sup>43</sup> por abrir el camino hacia una prosa no solo literaria, y junto con ella avanzar hacia el realismo.<sup>44</sup> De tal modo, cuando la crítica cargó contra el tono “marchito”, “frío”, “seco”, de su *Historia de la revuelta de Pugachov*, Pushkin replicó que en ella había tratado solamente de exponer los acontecimientos de manera clara, considerando que un estilo figurado, poético, atentaría contra el propósito del género (Томашевский, 1956: 155-156). De hecho, “lo literario” de los mismos sucesos lo reservó para su novela sobre el mismo tema *La hijita del capitán*.

“Leí *La hijita del capitán* y ¡ay!”, escribe Lev Tolstói en su diario en 1853, “debo reconocer que ya ahora la prosa de Pushkin está vieja, no por el estilo, sino por el modo de exposición. Ahora, ciertamente, en la nueva tendencia, el interés por los detalles del sentimiento reemplaza al interés por los acontecimientos mismos. Las *póviesti* de Pushkin están como desnudas” (citado en Эйхенбаум, 1969: 175). Andréi Bieli, por su parte, señalaría que en la prosa de Pushkin no hay que buscar elementos líricos ni dramáticos: “es formidable, es inteligente, pero... como... prosa”. Y agrega que “el Pushkin prosista está forjado por una obligación: escribir un relato” (Белый, 1934). De modo que la conquista de una lengua para la prosa literaria fue ardua para los poetas rusos. Y ya hemos citado comentarios del propio Pushkin sobre el estado de esa lengua. En su relato “Roslávlev”, de 1831, haría decir a la narradora que

El hecho es que estaríamos contentos de leer en ruso, pero nuestra literatura parece no ser más vieja que Lomonósov y aún es extraordinariamente limitada. Por supuesto, nos

<sup>43</sup> Algunos de ellos, en Apéndice de traducciones.

<sup>44</sup> *Evgueni Onieguin* señala ya, al decir de Eichenbaum, la tendencia de introducir en el verso el discurrir prosístico de la frase (Эйхенбаум, 1969: 217).

presenta algunos distinguidos poetas, pero no se puede exigir de todos los lectores una afición exclusiva a los versos. En prosa tenemos solamente la “Historia” de Karamzín; las primeras dos o tres novelas aparecieron hace dos o tres años, en tanto que en Francia, Inglaterra y Alemania salen uno tras otro libros a cuál más notable... (Пушкин, 2000: 92)

Mijaíl Lérmontov, el otro gran poeta contemporáneo de Pushkin, avanzó hacia ella por la vía del teatro, esto es, componiendo dramas en prosa: “El trabajo de Lérmontov sobre ‘Menschen und Leidenschaften’ y ‘Un hombre extraño’ apareció en cierto grado como una escuela para el futuro escritor prosista. Aquí Lérmontov dominaba la maestría del diálogo, aprendía a aprovechar distintas capas estilísticas del habla rusa” (I. Chistova, en Лермонтов, 1983-1984: 437). Y cuando abordó la narración literaria –en las *póviesti* que a la postre constituirían su novela *Un héroe de nuestro tiempo*–, debió luchar para contener sus efusiones líricas y los deslizamientos hacia la prosa poética, que le eran más naturales. Pushkin, en cambio, para sus experimentos en prosa realista eligió la forma de la parodia. Sus *Relatos del difunto Iván Petróvich Bielkin* (de 1830) proponen tópicos románticos y/o sentimentales que luego son corroídos con recursos paródicos donde el lenguaje no juega un rol menor. Tal como señala Tomashevski,

Pushkin encontraba para cada tema y para cada carácter sus recursos figurativos en el lenguaje, los cuales completaban la significación real de la expresión con la vivencia que los acompañaba, y que reflejaba la relación del hablante con el objeto del discurso y los sentimientos despertados por ese objeto. (Томашевский, 1956: 183)

En los *Relatos...*, la ironía es la nota dominante y asoma en el prefacio mismo, donde son presentados como transcripciones de anécdotas orales, puestas en el papel por “un hombre sin imaginación” (el difunto Iván Petróvich). En todos ellos, Pushkin recurre a la misma estructuración: el texto va siendo armado por distintos narradores (testigos y protagonistas), lo que le permite justamente desplazarse estilísticamente por diversos modos discursivos. Algunos ya prefiguran a Nikolái Gógol. En “El maestro de postas”, donde esbozó Pushkin por primera vez –en la figura de Samsón Výrin– el tipo del “hombre pequeño” (que volvería redoblado en “El capote” y “Las memorias de un loco” gogolianas, en el primer Dostoievski y otros epígonos de la llamada “escuela natural”), el relato es presentado por un narrador testigo:

¿Quién no ha maldecido a los maestros de posta, quién no ha cambiado injurias con ellos?

¿Quién, en un momento de cólera, no ha exigido de ellos el libro *fatídico*, a fin de

inscribir *en tal* [y *ónuiu*] su *inútil* queja sobre la vejación, la grosería y la incorrección? ¿Quién no los juzga como monstruos del género humano, iguales que los *difuntos* escribas, o por lo menos que los bandidos *de Múrom*? Seremos no obstante justos, trataremos de ponernos en su situación y, quizá, empezaremos a juzgarlos mucho más condescendentemente. ¿Qué cosa es un maestro de posta? Un mártir *nato* de decimocuarta clase, resguardado por su rango *tan solo* [*tokmo*] de golpes, y eso no siempre (me remito a la conciencia de mis lectores). (Пушкин, 2000: 65) [Los destacados son nuestros]

El comienzo tiene una intención humorística –continuación del epígrafe tomado del príncipe Viázemski, poeta arzamasista amigo de Pushkin: “*Rango de registrador,/ de las postas dictador*”–, formulada como preguntas que suponen la complicidad del lector. Al mismo efecto aparecen también eslavismos (arcaísmos) –como el pronombre *ónaia* y el adverbio *tokmo*– y todos los epítetos del fragmento: libro *fatídico*, *inútil* queja, *difuntos* escribas (oficio de la época moscovita), bandidos *muromianos* (eco de las antiguas bylinas), mártir *nato*. El relato es un relato trágico, pero ello no obsta que Pushkin se permita el humor en diversos pasajes. Las frases, por lo demás, son breves y disciplinadas en su sintaxis: se trata de un narrador literario, urbano y culto, por lo que la clave parece ser en principio karamziniana.<sup>45</sup> Asimismo, no son pocos los ecos que pueden hallarse en el relato de la literatura sentimentalista del propio Karamzín, en especial de su *póviest'*, celeberrima en su tiempo, “La pobre Liza” (1792) (véase en Apéndice de traducciones).

*Fácilmente puede adivinarse* que tengo camaradas entre la honorable condición de los maestros de posta. *En efecto*, la memoria de uno de ellos me es preciada. Las circunstancias alguna vez nos acercaron, y sobre él *tengo intención* yo ahora de *platicar* [*pobesédovat'*] con el *amable lector*.

En 1816, en el mes de mayo, *sucedíome* atravesar por la provincia de \*\*\*, por un tramo actualmente destruido. *Me hallaba* yo en un pequeño grado, viajaba con caballos de las postas y pagaba el recambio por dos. *A consecuencia de ello* [*cevo*] los maestros *conmigo* no hacían ceremonias, y a menudo *tomaba* yo por asalto lo que, *según mi opinión*, me correspondía por derecho. *Siendo joven e irascible*, me indignaba por la bajeza y pusilanimidad del maestro de posta, *cuando este último* entregaba el trío preparado para

<sup>45</sup> Claro que luego el registro de este primer narrador contrastará con el modo popular de expresarse de los otros narradores a los que él mismo hará lugar en el relato (el maestro de posta y el hijo de los cerveceros).

mí para la calesa de un *barin* funcionario. (Пушкин, 2000: 66) [Los destacados son nuestros]

Los elementos lingüísticos que hemos subrayado construyen un estilo manierista y de salón: la abundancia de hipébaton, las perífrasis, los convencionalismos calcados del francés como “platicar con el amable lector”. Por otro lado, puede apreciarse en la sintaxis la presencia de conectores lógicos como “en efecto”, “a consecuencia de”, “cuando”, y de lo que en el área de estudio de la enunciación se llama “modalizadores”, esto es, indicadores del grado de adhesión y de certeza del alocutor respecto de su propio discurso (véase Kerbrat-Orecchioni, 1986): “Fácilmente puede adivinarse”, “según mi opinión”, “siendo joven”, etc. También algunas formas pronominales suenan extrañas, como “de ello” [*cevo*, que además es una forma arcaica] y “este último”, cuando la prosa rusa habitualmente, desdeñando la sinonimia que propone el pronombre, repite el sustantivo (el esfuerzo en no repetir una palabra parece tratarse de un prurito occidental, y nos atreveríamos a precisar: de origen francés; véanse al respecto los comentarios de Milán Kundera a las traducciones de *El castillo* de Kafka al francés: Kundera, 1992). Finalmente, se ha señalado la palabra *barin*, que podría traducirse como “amo”, pero que en tanto tal remite al imaginario de la servidumbre de la gleba, abolida en Rusia en 1861: es el nombre con el que los siervos llaman a su señor, de modo que aquí se trata de la filtración en el relato del narrador de la voz del propio maestro de posta, un efecto de lo que Roland Barthes habrá de llamar “el *fading* de las voces” (Barthes, 2013: 49) (se volverá sobre este punto a propósito de la voz narrativa en Gógol).

En la segunda parte de la *póviest'*, esto es, cuando el narrador vuelva a pasar un día por la posta y pregunte al maestro por su bella hijita Dunia, comenzará el relato doloroso del propio maestro. Ahora bien, no obstante estar desarrollado a modo de parafraseo, esto es, como un *discurso indirecto* enunciado por el narrador primero, todo el relato está atravesado por la propia voz del maestro de posta e imbuido de resonancia oral.

...encontró al joven casi sin sentido echado en el banco: se sintió mal, le dio dolor de cabeza, era imposible irse... *¡Qué iba a hacer!* [*Kak byt'!*] El maestro le cedió su cama, y quedó fijado, si el enfermo no se aliviaba, mandar al otro día a la mañana por el *clínico* [*lékar'*] a S\*\*\*.

Al día siguiente el húsar se puso peor. Su servidor [*cheloviek*] fue a caballo a la ciudad por el clínico. Dunia le ciñó la cabeza con un pañuelo mojado en vinagre, y se sentó con su costura junto a su cama. El enfermo estando el maestro *gemía* [*ojal*] y no decía casi palabra, y sin embargo bebió dos tacitas de café y, *gimiendo* [*ojáia*], ordenó su almuerzo. Dunia no se apartaba de él. Él a cada momento pedía beber, y Dunia le traía la jarra con limonada preparada por ella. El enfermo se remojaba los labios y, toda vez que devolvía la jarra, en señal de agradecimiento con su débil mano estrechaba la mano de *Dúniushka*. (Пушкин, 2000: 69) [Los destacados son nuestros]

Entre las formas de naturaleza oral que impregnan todo el fragmento pueden señalarse al comienzo la enumeración luego de los dos puntos, rematada por puntos suspensivos (es el parafraseo de la explicación recibida por el maestro); luego la exclamación de naturaleza coloquial (“¡qué iba a hacer!”) y el recurso a un verbo derivado de una interjección como *ojat'* (de la interjección *oj*, “oh”), para el que no tenemos estricta correspondencia en castellano y lo traducimos pálidamente como “gemir”. Por otro lado, si se contrasta el discurrir de la sintaxis del primer narrador con la del relato del maestro, se observará la sencillez general de la frase en el último. Asimismo, remiten a la voz del maestro de posta palabras como el arcaísmo *lékar'* para referir al médico (traducimos “clínico”), y *cheloviek*, nombre dado a los criados en el ámbito rural-terrateniente, así como el sobrediminutivo cariñoso “Dúniushka” (Dunia es ya diminutivo de Avdotia). Solo parece no pertenecer a su voz todo lo que toca a la ironía humorística (*gimiendo se tomó dos tacitas de café y gimiendo ordenó su almuerzo, a cada momento quería beber y agradecía apretando la mano de Dunia*), donde podría leerse la interferencia del narrador primero.

No obstante, queda de manifiesto un detalle importante: en Pushkin, la incorporación de formas populares queda subordinada a la voz que las emite (de otro modo sucederá en Gógol); y lo mismo ocurre con la imitación del registro oral. Así, es la transcripción del relato que el maestro de postas hace al narrador lo que habilita que, en lugar de “enfermarse” (*zabolet'*), “el pobre” haya “caído en cama” (*zaniemogat'*) (Пушкин, 2000: 70), y que el lacayo le haya anunciado que “el *barin*” “reposa” (el verbo ruso *pochivát'* es una forma elevada y arcaica por “dormir”) (Пушкин, 2000: 71). En cuanto al registro oral, los recursos provenientes de él de nuevo están atados a la naturaleza del enunciado: dice el maestro que “estrujó los billetes en un bollo, los tiró al suelo, los pisoteó con el taco y se fue... Se alejó unos cuantos pasos, se detuvo, pensó...

y regresó... Pero los billetes ya no estaban” (los puntos suspensivos imitan las pausas del relato oral) (Пушкин, 2000: 72); e inmediatamente, “esperó, esperó... y *agarró y se fue*” (Пушкин, 2000: 72) [los destacados son nuestros]. Esto significa que ni las formas populares ni las orales aparecerán de parte del narrador literario y culto que guía la totalidad del relato y detenta la norma de la lengua.

Vissarión Bielinski desestimó los *Relatos de Belkin*; aunque alabó en ellos el encanto del estilo y el arte de narrar, los desechó como creaciones artísticas. Dostoievski, en cambio, al comentar años más tarde su significación en la historia de la literatura rusa, diría que “aparecer con ‘El negro de Pedro el Grande’ y con Bielkin significa decididamente aparecer con una genial *palabra nueva*, que hasta ese momento no había sido dicha *en absoluto* nunca y en ninguna parte” (Достоевский, 1973: 415). Podría decirse que con ellos comienza el realismo ruso, y el despertar fantástico de una prosa en la que, muy breves años después, se plasmaría la obra de Gógol, Lérmontov, Dostoievski, Turguéniev, Tolstói y Goncharov; más aún, lo que la ya citada narradora del “Roslávlev” pushkiniano dice del pobre panorama de la prosa rusa en 1831 no podría repetirlo siquiera en 1835, cuando han visto la luz las colecciones gogolianas *Veladas en un caserío cerca de Dikañka*, *Mírgorod* y *Arabescos*.

#### **I.4. Conclusiones e hipótesis a partir del recorrido histórico realizado**

En el recorrido propuesto hasta aquí, se ha considerado el nacimiento de la lengua rusa escrita ligado al del cristianismo ortodoxo ruso. El alfabeto creado por Cirilo y Metodio para traducir las Sagradas Escrituras contribuyó a la uniformidad de las distintas variantes dialectales eslavas que cayeron bajo la órbita de la Iglesia de Oriente e introdujo en ellas, por la vía de calcos lexicales cuando ello era posible o con transcripciones directas del griego en caso contrario, todo un sistema nuevo de ideas que abrió las puertas del lenguaje a la expresión de lo espiritual, lo moral y lo conceptual.<sup>46</sup> Ahora bien, cuando esta lengua “nueva” quiso ensanchar su mera misión traductoral y abrirse a lo cronístico (por ejemplo) debió necesariamente incorporar elementos vernáculos. No obstante, esta escritura profana seguía estando en profunda consonancia con la que transmitía la verdad sagrada, por lo que las diferencias estilísticas no presentaban marcados contrastes. Así, la impronta bíblica griega, el calco

---

<sup>46</sup> Si bien este hecho es insuficiente para hablar de una vinculación o articulación de las culturas eslavas con la cultura griega antigua, hay que convenir en que mucho del pensamiento antiguo sintetizado en las nociones cristianas en general efectivamente contagió a las primeras.

de sus nociones,<sup>47</sup> de su fraseología, de su sintaxis formular, de flexiones verbales como la del aoristo, los pretéritos perfectos e imperfectos, son la marca del eslavo eclesiástico que uniformará toda la literatura rusa antigua, y que además se contagiará en alguna medida a la lengua hablada.

Esta tradición del calco, que con las reformas de Pedro se produciría fundamentalmente desde el latín y el alemán, arraigada en el origen traductor de la lengua literaria, llegó hasta los debates y tensiones ocurridos durante el clasicismo ruso. Luego, en el breve pero decisivo período “karamziniano” de la lengua escrita, el idioma a calcar sería el francés.<sup>48</sup> Mesherski distingue los calcos morfológicos para nuevas nociones (como, por ejemplo, *vlianie*, “influencia”: *v*, preposición “en”, + *lianie*, “flujo”); la acuñación de galicismos semánticos como, por ejemplo, aplicar el verbo *trógat’* (“tocar”) para referirse a efectos emotivos a imitación de *toucher*; calcos fraseológicos (frases hechas francesas que se calcan en ruso, como “pescar en aguas revueltas”, “a vuelo de pájaro”, “tragarse la píldora”, etc.); y más raramente galicismos sintácticos (Мещерский, 1981).

La tensión entre la lengua rusa propiamente dicha y el eslavo eclesiástico como lengua arcaica o docta, a la que la literatura sigue recurriendo con distintos propósitos, es un rasgo para el que las lenguas romances –al menos– no tienen correspondencia precisa. Ese recurso tiene resonancias bíblicas primero, escolásticas o doctas (y arcaizantes) después, y paródicas de ambas en tercer lugar (el contexto se encargará de darles su justo valor). Si Pushkin utiliza en sus poemas la forma eslava *glas* en lugar de *golos* (“voz”), o *piit* en lugar de *poet* (“poeta”), ese matiz tan evidente como sencillo parece condenado a perderse en una traducción, salvo reemplazándolo por un equivalente de estilo elevado como “verbo” y “vate” respectivamente, que no obstante estrechan su valor semántico. Ello vale también para algunas frases y modos sintácticos.

Pero paulatinamente los rusismos también fueron conquistando su lugar en la lengua, a pesar de que las variaciones dialectales en un territorio tan vasto conllevaran sus propios límites para legitimarse en la letra. Las diferencias entre las hablas del norte (Nóvgorod), el centro (Moscú) y el sur (Kiev) comenzarían a allanarse en torno de la

---

<sup>47</sup> Recordamos: se denomina calco a la traducción lexical de un término o un sintagma de acuerdo con su morfología (*bogoslovie*, “teología”, de *bog*, “Dios”, y *slovo*, “palabra”). Este recurso, en el principio, estuvo fundado en que no existían en las lenguas eslavas nociones equivalentes que posibilitaran una traducción semántica de plano.

<sup>48</sup> Los calcos del alemán volverían en los años de 1820 y 1830, a partir de la influencia de filósofos como Schelling y Hegel.

hegemonía de la “Tercera Roma” y su lengua ministerial (*prikaznói*) fungiendo como una especie de *lingua franca* (aunque, por todo lo ya señalado, sea excesiva esta denominación). No obstante, el lenguaje formular del eslavo ortodoxo siguió gozando de excelente salud conforme con el ideal teocrático de los zares moscovitas.

Cuando el siglo XVII emprendió la “apertura” de Rusia y con ello la secularización de la cultura escrita, si bien el eslavo eclesiástico siguió siendo el reservorio docto de la lengua, no pudo sostener los embates de la autonomización (el surgimiento) de la institución literaria, que comenzaba a reclamar cada vez más una lengua propia que fuera amplia y democrática, una lengua que, a la vez, *no podía no reflejar* las profundas transformaciones culturales que esa apertura había traído consigo.

¿Y cuál sería esa lengua propia? Si las reformas de Pedro y el siglo del clasicismo trajeron consigo un aluvión léxico en el mundo de la ciencia y la técnica, y el latín se incorporó como segunda lengua docta de referencia, todo ello despertó a la vez la pregunta por la *auténtica lengua rusa*, una lengua que no podía estar depositada en otro lado que en el propio pueblo. Esta es la lengua que Denis Fonvizin (1745-1792) puso en boca de los personajes de sus dos piezas teatrales: «Недоросль» (“El menor de edad”) y «Бригадир» (“El brigadier”), ambas escritas cuando él tenía poco más de veinte años y que le granjearon –en Rusia– la inmortalidad. Aparece con él el costumbrismo satírico ruso, y el humor en la literatura. No obstante, todavía esta lengua está limitada al ámbito del teatro, es decir, se trata de una lengua ambiguamente “literaria”, por cuanto su destino final es la representación por actores.

Ya señalamos que Karamzín estrechó el flujo de la lengua popular a la de la literatura, pero otros nombres del sentimentalismo ruso como Alexándr Radíshev (1749-1802) –autor del famoso *Viaje de Petersburgo a Moscú*, que le valió el presidio por sedición en tanto su libro mostraba la explotación y el sufrimiento que generaba el régimen de servidumbre– tuvieron hacia ella otra actitud. Radíshev, según Vinogradov, usó ampliamente la retórica y la fraseología eslavoantigua, pero cambiando su orientación semántica, y también tomó mucho de los tesoros de la lengua viva y la poesía popular, tratando de contribuir al desarrollo en Rusia de una ilustración “en la lengua popular, en la lengua de la sociedad, en la lengua rusa” (Виноградов, 1978).

Las más de doscientas fábulas que Iván Krylov (1769-1844) publicó entre 1809 y 1843 fueron reelaboraciones de todo el acervo fabulístico desde Esopo hasta La



Fontaine, pero su gran mérito fue hacer pensar y hablar a sus animales como rusos reales y no como criaturas abstractas, y de ese modo, afirmó la *narodnost* para toda la literatura posterior. Algunos contemporáneos cultos le criticaban la libertad de su lenguaje, en tanto Pushkin lo llamaría *verdadero poeta popular ruso*. Traducimos una de sus famosas fábulas:

### El gato y el cocinero

Cierto Cocinero, inteligente,  
dejó sus ollas y se hizo una corrida  
a la taberna (era de pías costumbres y ese día  
conmemoraba a un compadre finado),  
y a cuidar de las lauchas lo que había preparado  
dejó al Gato.

Pero al volver ¿qué ve? En el suelo  
restos del pastel; y Vaska el Gato en el rincón,  
detrás del barrilito del vinagre,  
ronroneando y gruñendo trajina con el pollo.

“¡Ay, angurriente, ay, malhechor!  
le reprocha a Vaska el Cocinero,  
¿Y no te da vergüenza, aun de estas paredes?  
(Pero Vaska así y todo se afana con el pollo.)  
¡Cómo! Siendo hasta ahora un Gato honrado,  
te ponían como ejemplo de humildad  
y mira un poco... ¡ay, qué bochorno!  
Qué han de decir ahora los vecinos:

“¡Vaska es un taimado! ¡Vaska es un ladrón!  
Y a Vaska no ya a la cocina,  
no hay que dejar entrar siquiera al patio,  
como a un lobo cebado a los corrales:  
¡es lo peor, es la peste, la llaga de estos lares!”  
(Y Vaska escucha, y come.)

Tras darle rienda suelta a sus palabras,  
mi orador no encontraba final a su sermón.  
¿Y bien? Mientras cantaba,  
el Gato Vaska dio cuenta del asado.

—————  
Pero yo hay cocineros  
que mandaría llevar al paredón  
por que no gasten labia en vano  
donde es preciso utilizar rigor.  
[véase otra fábula en Apéndice de  
traducciones]

También se ha señalado que en este período la lengua rusa refleja otras transformaciones culturales profundas, que se manifiestan en lo léxico y en lo gramatical pero que entrañan desplazamientos, choques y reorganizaciones más radicales. Esto es, los esfuerzos tanto de Lomonósov como de Karamzín tendieron a dotar a la lengua rusa de la *logicidad* de las lenguas occidentales, “el uso racional” de la lengua de la que habla el primero en su *Gramática*. El mismo, en su *Retórica* (1748), había insistido en la necesidad de articular los períodos “lógicamente”, conformándose a los criterios de la sintaxis occidental. Como dice en el capítulo tercero de la primera parte:

Las ideas complejas consisten en dos o muchas ideas simples, enhebradas entre ellas y que constituyen un juicio completo. Así, cuando alguien quiere unir dos ideas simples en una compleja, no basta con ligarlas con cualquier conector, como *esperanza y coraje*, pues en esta unificación no hay un juicio completo, sino que debe haber entre ellas alguna concordancia recíproca, por ejemplo: *la esperanza es coraje*. Y si una idea compleja consiste en muchas simples, entonces habitualmente se enhebran algunas de ellas con conectores y preposiciones. (Ломоносов, 1748)

A partir de ello, propone modos de exponer lógicamente ideas cada vez más complejas, esto es, constituidas por diferentes períodos recíprocamente vinculados entre sí. Esto es digno de mención en tanto, hasta esta emergencia, en la lengua rusa no existe una fuerte jerarquización de las ideas, y el recurso a una simple partícula ilativa es el procedimiento dominante. Como ejemplo de esto, traducimos de la “Vida del protopope Avvákum” (segunda mitad del siglo XVII)

Y él, Pashkov, dejando el calabozo, vino a ver a su hijo, como borracho de aflicción. Y Ereméi, saludándose con el padre, todo le anoticia detalladamente: cómo sus tropas batieron a todos sin restos, y cómo a él lo sacó un extranjero de las manos de los mongoles por lugares desiertos, y cómo por montañas pedregosas en el bosque, sin comer, vagó siete días –solo comió una ardilla– y cómo una persona con mi figura se le apareció en sueños y, bendiciéndolo, le indicó el camino, a qué lado ir. (Изборник, 1969: 648)  
[véase en el Apéndice de traducciones un fragmento más extenso]

También es interesante señalar que, en las ediciones de textos de la literatura rusa antigua, gran parte de los términos que integran el glosario son partículas conectoras caídas en desuso, y reemplazadas por otros “más lógicos”. Así, por ejemplo, *kudá* (“adonde”, con la misma flexión que *tudá* y *ciudá*, “hacia allá” y “hacia aquí”, respectivamente) reemplazó a *amo* o *kamo*; *jotiá* (“aunque”, literalmente es el gerundio de “querer”) a *ashe*; *skolko* (“cuanto”, con la misma flexión que *stolko*, “tanto”, y *tolko*, “solamente”) a *eliko*; *po-skolku* (“por cuanto”) a *zañe*; *po-tomú chto* (literalmente “por ello que”, “porque”) a *poñe*.<sup>49</sup> Afirma Vladímir Kolesov que “ninguna palabra-empalme hallaremos en el antiguo modo ruso de hablar, el sentido sintáctico de la oración se transmite de otra manera, por el orden de las palabras y entonaciones” (Колесов, 2005: 122). El progreso de la escritura, entonces, se va orientando al reemplazo de la voz.

<sup>49</sup> Por ejemplo, en la *Antología de obras literarias de la Antigua Rusia* (Изборник, 1969), de las 200 palabras del glosario, unas 40 son conectores.

En un breve texto que sirve de prefacio a una compilación de diálogos radiales transcritos para editar como libro, Roland Barthes compara el modo en que discurre el registro hablado a diferencia de su transcripción:

A menudo “hilamos” nuestro discurso con poco gasto. Ese “hilado”, ese *flumen orationis* que disgustaba a Flaubert, es la consistencia de nuestra habla, la ley que se crea para sí misma cuando hablamos, cuando “exponemos” nuestro pensamiento a medida que el lenguaje llega a él [...] en una palabra, queremos un nacimiento recto y exhibimos los signos de esta filiación regular; por eso hay en nuestra habla pública tantos *pero* y *pues* [...] No es que estas palabritas tengan un gran valor lógico; son, si se quiere, expletivos del pensamiento... (Barthes, 2005: 10)

Y dirá que la escritura lo que hace es reemplazarlas por “verdaderos pivotes lógicos”:

Ya no se trata de esas pequeñas conexiones (*pero, pues*) que el habla usa para rellenar sus silencios; se trata de relaciones sintácticas llenas de verdaderos semantemas lógicos (del tipo: *aunque, de tal manera que*). Dicho de otro modo, lo que la transcripción [escripción, según Barthes] permite y explota es una cosa que repugna al lenguaje hablado y que se llama en gramática la *subordinación*: la frase se vuelve jerárquica... (Barthes, 2005: 11)

La lengua literaria rusa ulterior, si bien adoptará gramaticalmente (institucionalmente) tales reglas, va a ser un tanto reticente a ellas (también, ciertamente, por la influencia que tendrá en tal lengua la oralidad), y por eso encontraremos en la prosa decimonónica largos períodos y frases débilmente cohesionados, que en general los traductores tienden a reordenar y/o acortar en proposiciones menores. (Este es un rasgo muy característico, y será revisado en el apartado del trabajo que contrasta las diversas traducciones de *Almas muertas*).

Otro ejemplo de este paso a la estructuración lógica de la sintaxis puede verse en los pronombres demostrativos rusos, que fueron reemplazados y/o resignificados a partir del siglo XVII. De los antiguos *ce, to, oho* (*ce, to, onó*, relacionados respectivamente con la primera, la segunda y la tercera persona del singular o no-persona), solo se mantuvo *to*, aunque resignificado. El primero desapareció y el tercero se convirtió en el pronombre personal de tercera persona (inexistente hasta entonces en ruso).<sup>50</sup> En su lugar comenzaron a utilizarse respectivamente la nueva forma *это* (*eto*, y sus flexiones

<sup>50</sup> El mismo desplazamiento que sufrió el *ille* latino, pronombre demostrativo de tercera persona que dio origen en castellano al pronombre personal *él*.

en masculino y femenino: *étot, eta*) y *to*, ya no relacionado con la segunda persona sino en oposición al primero en términos de proximidad (como en castellano *esto* y *aquello*, o *esto* y *lo otro*). No obstante, *to* en muchos casos siguió conservando su sentido de “otro”, con respecto al desaparecido *ce* de primera persona: así, por ejemplo, *ты неделю* es no “aquella semana”, sino “la otra semana”, la semana que viene.<sup>51</sup>

Ahora bien, esta logicidad, este racionalismo de la lengua que los teóricos rusos trataron de incorporar copiándolo de las lenguas europeas, no se trasladó de un modo absolutamente orgánico, y por ello podría hablarse de un “racionalismo *manqué*” en algunos aspectos; nosotros, no obstante, creemos que lo con ello se hace evidente es *la ausencia de subordinación a la perspectiva del sujeto*. Cerrando aquí el relevamiento, análisis y comentario de aspectos particulares –de naturaleza histórica– de la lengua literaria rusa hasta el advenimiento de Nikolái Gógol, que habrán de ser revisitados en las partes siguientes, nos permitimos una

### **I.5. Digresión sobre la perspectiva**

Someramente, la perspectiva occidental moderna en la pintura nace pareja con la idea de individuo, ambas hijas del Humanismo renacentista. Esto es, la imagen imita el efecto de las tres dimensiones del espacio teniendo como referencia *un* sujeto que mira, y esa mirada es la que determina las proporciones, lo que le está próximo o lejano, lo que ve o se le oculta, la nitidez, los grados de luminosidad, etc.

Pável Florenski, sacerdote y filósofo simbolista ruso, en su artículo “La perspectiva invertida” –que en su origen fue un informe presentado en 1919 a la Comisión para la preservación de monumentos del arte y la antigüedad del monasterio de la Trinidad y San Sergio–, defiende la ausencia de perspectiva en los íconos rusos como un método *deliberado*, y no como un defecto relacionado con un no saber del artista. La recurrencia de este procedimiento en los grandes maestros es lo que lo lleva a sostener su tesis, y además –de allí el título de su trabajo–, el hecho de que justamente *son los detalles que violarían la regla los que son remarcados o enfatizados artísticamente*, como sucede con los laterales de los edificios o los cortes en los libros sagrados (a menudo resaltados en color dorado). Esto lleva a que exista diversidad de centros en la representación, como si se dislocara la posición desde donde el objeto se mira. Así,

---

<sup>51</sup> A propósito de los viejos pronombres demostrativos, veáse en la parte II.3. “La lengua que Gógol legó a la literatura rusa”, la polémica desatada en torno a ellos de la que el propio Gógol participa.

señala Florenski que en los maestros de la Edad Media “no existe ninguna representación sobre la convergencia de las líneas en un punto o sobre la significación del horizonte”. El método perspectivista, la mirada perspectivista –concluye–, surge según la construcción euclidiana del espacio y, fundamentalmente, la concepción kantiana del mundo, “con su sujeto trascendental reinante sobre el mundo fantasmal de la subjetividad”. Esto es, mira el mundo “desde *un* punto de vista” que se pretende el centro del mundo (Флоренский, 1999) [el destacado es nuestro].<sup>52</sup> Es la *síntesis de aprehensión* de Kant.

Esto que Florenski observa en los íconos puede ser trasladado a toda una cosmovisión en la que la marca individualista que arraigó y se desarrolló en Occidente a partir del Renacimiento constituye un rasgo extraño a la cultura rusa, donde la percepción con frecuencia está orientada colectivamente: “Nosotros con Iván” es el modo en que los rusos dicen “Iván y yo”, “una ciudad nuestra” sirve para aludir a cualquier ciudad rusa.

A continuación, se examinarán algunos indicadores de esta “ausencia de perspectiva de sujeto” en la lengua rusa.

### ***1.5.1. La incorporación del discurso ajeno***

En capítulos de su libro *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Valentín Volóshinov analiza los modos de incorporación del discurso referido en lo que él denomina “contexto autorial o transmisor” (Volóshinov, 2009). A tal efecto, cada lengua elabora normas sintácticas y estructurales para integrar ese discurso y conformar una unidad (sintáctica, composicional, estilística) con el contexto que lo admite. Dentro de los modos de transmisión, distingue el directo, el indirecto y el cuasi directo, que – básicamente– combinaría las entonaciones y valoraciones del modo directo, cierta discontinuidad sintáctica, con los tiempos y personas verbales de la transmisión indirecta. A propósito de la lengua rusa, Volóshinov destaca que los procedimientos gramaticales de inserción del discurso ajeno están muy débilmente desarrollados, lo que hace que no sean marcados los contrastes (como sucede en otras lenguas) entre la modalidad directa y la indirecta, esto es, se carece de formas propias para insertar un discurso en otro discurso tales como las que existen, por ejemplo, en español: no hay correlación temporal ni modal en los verbos (*consecutio temporum*), las adaptaciones

<sup>52</sup> A ese modelo, subordinado a un sujeto, irá acomodándose progresivamente también la sintaxis (“sujeto + predicado: la célula madre de todo Occidente”, dirá Barthes, 2013: 192).

deícticas son erráticas, etc. Veámoslo en una traducción literal de un par de fragmentos de *Viaje sentimental*, de Shklovski:

Me preguntaron: si *conozco* yo a Filonenko [la oración, en ruso, se cierra aquí con un signo de pregunta, pero este signo, al igual que los dos puntos anteriores, es aquí solo una convención en la notación gráfica, que no interviene en la entonación] Yo contesté que lo *conozco*, y reconocí que él pasaba a verme. Me preguntaron ¿para qué? [nuevos signos de pregunta] (Шкловский, 2002: 148) [los destacados son nuestros]

El otro:

Llegué a Petersburgo; fui a ver a Elena Stásova a Smolny; ella trabajaba en la Cheká, y mi caso estaba en sus manos [...] Ella me dijo que me *arresta* y que la nota de Iákov Sverdlov no *tiene* fuerza de orden, en tanto la Cheká *es* autónoma [...] Yo le dije que no le *tengo* miedo, le pedía en general que no me intimidara. Stásova muy amable y expeditivamente me explicó que no me *está intimidando*, sino que simplemente me *está arresando*.<sup>53</sup> [los destacados son nuestros] (Шкловский, 2002: 177-178) [los destacados son nuestros]

Distinguiendo en general, en cualquier incorporación *indirecta* de discurso ajeno dentro de un contexto autorial, dos modos posibles –uno que privilegia el *contenido* del discurso del otro y otro que privilegia la *forma*–, Volóshinov afirma también que la primera variante –la que transmite solo el tema de lo que dijo el otro– casi no existe en Rusia, lo que da preeminencia a “un estilo pictórico de transmisión del discurso ajeno” (Volóshinov, 2009: 196). Esto es, a la hora de incorporar de manera indirecta un enunciado dentro de otro enunciado se daría un predominio de la variedad expresiva, mucho más cercana al discurso directo. Traducimos de *Corazón de perro*, de Mijaíl Bulgákov:

Zina, cuando ya todo había terminado, comentaba que en el despacho, junto a la chimenea, después de que Bormentahl y el profesor salieron del consultorio, casi *la mata de un susto* Iván Arnóldovich. *Como que* estaba en el despacho en cuclillas y quemaba en la chimenea con sus propias manos un cuaderno de tapas azules del paquete de historias clínicas de los pacientes del profesor. El rostro del doctor estaba *como completamente verde* y todo, *pues sí, todo*, rasguñado *a más no poder*. Y Filip Filípovich esa noche *parecía otra persona*. (Булгаков, 2001: 218-219) [El destacado es nuestro]

<sup>53</sup> Advertimos: La traducción literal apunta a mostrar aquello que señalábamos sobre la correlación temporal, no es que estemos defendiendo que deba traducirse así al castellano. Por otra parte, sin embargo, no está de más advertir el efecto de actualidad –o actualización– que producen los verbos en presente del discurso referido.

Lo que se filtra en esta transposición indirecta no es solo el contenido, sino fundamentalmente las formas expresivas y las valoraciones del discurso referido, al punto de contaminar absolutamente la voz autorial. Comparemos con una versión publicada del mismo fragmento donde esas marcas son borradas:

Zina, cuando todo hubo terminado, cotorreaba que en la oficina, cuando el profesor y Barmental salieron del consultorio, cerca de la chimenea, Iván Arnóldovich casi la mata de un susto. *Dijo haberlo visto* arrodillado, quemando un cuadernillo de tapa azul escrito por él mismo, del paquete que contenía las historias clínicas de todos los pacientes del profesor. *Agregó además que* el rostro del doctor estaba completamente verde y rasguñado. Y Philip Philipovich estaba enteramente transformado. (Bulgákov, 2000: 166)  
[El destacado es nuestro]

El traductor omite las formas comparativas (“*como que*”, “*como completamente verde*”) que caracterizan –y delatan– el discurso oral de Zina y por ello se ve obligado a aclarar –“tematizar”– que sigue hablando ella mediante la inserción de verbos *de decir* ausentes en el original: “*dijo haberlo visto*”, “*agregó además*”. Podría decirse, con Volóshinov, que una traducción así suena poco rusa.<sup>54</sup> Sostiene este en relación con esa tendencia a combinar ambas modalidades que

La historia de nuestra lengua no tuvo un período cartesiano y racionalista, en que un “contexto autorial” seguro, racionalista y objetivo analizara y desmembrara la composición del discurso ajeno, creando modalidades complejas e interesantes para su transmisión indirecta. (Volóshinov, 2009: 196)

Lo que en definitiva existe, o domina, es una perspectiva descentralizada, como la de los íconos rusos, no uniformada por un sujeto, y ello es verificable en otros aspectos de la lengua literaria.

### ***1.5.2. Los deícticos***

Los deícticos son indicadores de la enunciación, que encuentran su referente en el llamado contexto situacional. Esto es, se cargan de sentido a partir de su vinculación con el emisor, el receptor, el lugar y/o el espacio en que se produce el discurso (véase

---

<sup>54</sup> No obstante, hay casos donde esta modalidad expresiva de transmitir el discurso indirecto es reforzada por muletillas equivalentes a *verbos de decir* que se intercalan en el discurso ajeno: “*дескать*”, “*мол*”, “*де*”. Estas no tienen en ruso un significado concreto y solo sirven al efecto referido, por lo cual no encuentran correspondencia exacta en castellano salvo que se traduzcan como un “dice” breve y amortiguado.

Kerbrat-Orecchioni, 1986: 45-72). Así, una frase como “Papá vendrá hoy” requiere para su cabal interpretación saber quién lo dijo, pues solo en relación con él la persona de quien se habla es “papá” (asimismo, la ausencia del pronombre posesivo “mi” también estaría indicando que el receptor es alguien familiar: un hermano, la madre, etc.); por su parte, el verbo “vendrá” depende para tener sentido del lugar donde se da la comunicación, en tanto solo se puede venir “aquí”; además, también es preciso saber en qué momento se pronunció la frase, puesto que el tiempo futuro del verbo solo puede ser tal en relación con el presente de la enunciación y lo mismo ocurre con el adverbio “hoy”. No obstante, en ruso, podemos encontrar “curiosidades” como las de esta frase (literal) de un relato de Borís Pilniak:

Cuando los oficiales salieron, sin saludarse, tal como si se hubieran visto *ayer* a la noche, el comandante preguntó a Попов... (Пильняк, 1926)

En semejantes casos, en español traduciríamos “como si se hubieran visto *la noche anterior*”, dominados por la perspectiva del narrador y considerando que es poco probable que este se esté refiriendo efectivamente a “su propio día de ayer”. En cambio, en el ejemplo ruso, la perspectiva temporal abandona al narrador y se desplaza al presente de los personajes.

Véase otro ejemplo en Dostoievski, en este pasaje de *Los hermanos Karamázov* (se destacan las marcas deícticas):

También antes le sucedía a menudo ponerse melancólico, y no hubiera sido extraño que le sucediera en este momento, cuando *mañana* mismo, rompiendo de repente con todo lo que lo había atraído *aquí*, se preparaba nuevamente para doblar bruscamente a un lado y entrar en un nuevo camino, completamente desconocido. (Достоевский, 2005: 372)

Es cierto que en este ejemplo pueden atribuirse esos deícticos a una infiltración del discurso directo del personaje en el del narrador (dentro de la modalidad cuasi directa de la que habla Volóshinov o como un *fading* de las voces según Barthes). Pero en este que sigue es más difícil tal atribución (en todos estos ejemplos se han elegido palabras del narrador en tercera persona):

Aunque Iván Fiódorovich había dicho *ayer* [...] que *mañana* se *irá*, al acostarse *anoche* a dormir recordaba muy bien que en ese momento ni siquiera pensaba en la partida. (Достоевский, 2005: 386)



Estas formas que suenan extrañas en español colocan no obstante al lector más cerca de lo narrado, situándolo en el mismo tiempo y espacio de la acción, haciéndole vivenciar el presente del personaje: esto es, el *mañana* de Iván Fiódorovich coincide ilusoriamente con el *mañana* del receptor, la acción es arrancada del tiempo pretérito (perfecto, aorístico) de la novela.

### ***1.5.3. Los pronombres demostrativos***

Otro indicador del desplazamiento de la perspectiva, de su no subordinación al sujeto que enuncia, puede observarse en la utilización de los pronombres demostrativos. Si en castellano se hallan referenciados, o bien en la relación espacial o temporal con el enunciante (y en tal caso son deícticos), o bien en el grado de proximidad con su referente intratextual, en ruso se privilegia la relación con el actuante. Obsérvense estos ejemplos (el destacado de los demostrativos es nuestro):

Su rostro [de ella] irradiaba una esperanza clara, alegre. *Este* tinte en el rostro, *esta* turbación del viejo ante nosotros... sí, ella no se equivocaba... (Достоевский, 1989)

La proximidad que señala el demostrativo tiene que ver no con el narrador, que está contando algo lejano en el tiempo, sino con quienes están *aquí y ahora* presentes en la situación narrada. Lo mismo en el que sigue:

Para Pierre, educado en el extranjero, *esta* velada de Anna Pávlovna era la primera que veía en Rusia. (Толстой, 1998: 16)

En los dos ejemplos citados, en castellano hubiéramos traducido “ese”, “esa”, “esa”, alejando deícticamente la narración (presente) de lo narrado (pasado). Pero hay otros casos:

Boiarkov empujó su receptorcito a un lado (su amiguito fiel), para que *aquel* [тот] se deslizara del túmulo a la hierba. (Маканин, 1994)

En castellano aquí traduciríamos “este”, por la proximidad del demostrativo con su referente intratextual. Nuevamente, la lengua rusa desplaza la perspectiva al actuante, a Boiarkov, para quien el radio-receptor es su *otro*.

Estas observaciones sobre la perspectiva y algunos aspectos gramaticales vinculados con ella están orientadas a demostrar cómo se deposita en el lenguaje (y se encripta en él como cifra) toda la experiencia histórica de un pueblo, los pulsos que guían su tránsito y el modo como ha sabido mirar el mundo.

## II. NIKOLÁI VASÍLIEVICH GÓGOL'

### II.1. Ave Gógol<sup>55</sup>

Nicolái Vasílievich Gógol nació en 1809 en Soróchinçy, provincia de Poltava, Ucrania, como Nicolái Vasílievich Ianovski. Después, su padre obtuvo la licencia para agregar al apellido familiar el de su ascendiente el *hetman* cosaco Ostap Gógol, y la familia se transformó entonces en Gógol-Ianovski. Pero Nicolái Gógol pronto renunciaría al segundo apellido (por su impronta polaca: del nombre Jan de otro antepasado), y el primero con el tiempo sería indisociable de su propia persona. Ello también en el sentido de que la vieja palabra *gógol'* (que significa “somormujo” o pato por el estilo) ha permanecido en la lengua rusa, en tanto sustantivo común, solamente en la expresión *ходить гоголем* (*jodít' gógolem*: “caminar como un somormujo”, es decir, “pavonearse”). El propio Gógol usa el término en las líneas finales de su *Tarás Bulba* (o *Bulbá*), cuando habla del pequeño río Dniestr, por el cual “el orgulloso *gógol'* se deja llevar rápidamente” (Гоголь, 2009: 442).

La educación que recibió fue la de un joven de la modesta nobleza de provincias. Suficiente para que, durante su permanencia en el liceo de Niežin, escribiera gran parte de lo que sería su primera empresa literaria: el “idilio en cuadros” *Hans Kügelgarten*. Escrito en verso, ambientado en una aldea alemana, con fuerte marca “wertheriana”,<sup>56</sup> fue publicado por Gógol a su propia costa ya en Petersburgo, en 1829, cuando él tenía veinte años, bajo el seudónimo de V. Álov. Las críticas negativas que recibió por parte de las revistas literarias *El Telégrafo de Moscú* y *La Abeja del Norte* lo movieron a recolectar todos los ejemplares distribuidos en las librerías y prenderles fuego. No volvió a escribir en verso.

Donald Fanger, en su fino y circunstanciado análisis de la obra gogoliana, dedica toda la segunda parte a la *improvisación* (por parte de Gógol) *de una vocación* (Fanger,

<sup>55</sup> “Ptíça-Gógol” (*Ptiça*: “pájaro”, “ave”): tal es el nombre de un extenso documental realizado en Rusia con motivo de los doscientos años del nacimiento de Nicolái Gógol, en 2009, por el actor y director Leonid Parfiónov.

<sup>56</sup> Dice en los versos finales:

A mi Alemania canto,  
¡País de altos pensamientos!  
¡De visiones aéreas!  
¡Cuán llena está de ti mi alma!  
Abrazándote, cual genio incierto,  
El gran Goethe te cuida...

1985). Esto es, Gógol llegó a Petersburgo con la determinación de ser *algo*, pero no sabía bien qué. Como él mismo dice de su frustrado Hans:

Así del vivo impulso de la juventud	qué deseaba, qué amaba,
abigarrábanse los sueños.	hacia dónde volaba ardientemente
... mas qué cosa	con alma y ansia y con pasión,
en lo agitado de su corazón	cual si abrazar deseara el mundo,
buscaba con idea confusa,	eso no podía comprenderlo. (Гоголь, 1829)

En esa búsqueda, en esa “improvisación”, Gógol intentó ser actor, pintor, profesor de historia en la Universidad de Petersburgo, periodista, escritor. De la propia escritura, diría al final de su carrera (en el fatal año 1847, cuando publique *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos*):

No puedo decir definitivamente si la carrera de escritor es exactamente mi carrera. Sé solamente que, en los años en que me puse a pensar en mi futuro [...], la idea de ser escritor nunca me venía a la cabeza, aunque siempre creía que me convertiría en una persona conocida, que me esperaba un espacioso círculo de actividades y que haría incluso alguna cosa para el bien común. (Гоголь, 1847)

Su llegada a la gran ciudad del Norte, llamada a ser la cuna de la literatura rusa y de la que el propio nombre de Gógol se convertiría en elemento inseparable, se produjo en un momento de profunda inflexión, tanto en la institución literaria como en la clase que la detentaba, tanto en las tendencias estéticas como en las formas o géneros llamados a expresarlas. Esto es, la década de 1830 no solo significaría un avance hacia la profesionalización del oficio de escritor, sino que entre quienes lo ejercían se produciría un paulatino desplazamiento de los nombres provenientes de los estamentos más altos de la sociedad por parte de un nuevo grupo, que recibiría la imprecisa categorización de *raznochinçi*<sup>57</sup> y que pronto adquiriría carácter corporativo: nace la *intel-liguençia* rusa.<sup>58</sup> Por otra parte, como ya se ha señalado al hablar de Alexandr Pushkin, las pulsiones estéticas de la época tienden a la representación de la vida real, al interés por lo típico.

<sup>57</sup> De *razno*, “distinto”, y *chin*, “rango”, esto es, gente de diversa procedencia social: nobles empobrecidos; hijos de médico, como Vissarión Bielinski; hijos de pope o de sacristán, como Nikolái Nadeždin; de comerciante, como Iván Goncharov; incluso hijos de siervo, como Nikolái Pogodin. El propio Gógol es un ejemplo de tal condición.

<sup>58</sup> De *intelligent*, “intelectual”. El término *intelligentzia* es hoy un rusismo corriente en Occidente para aludir en general a la corporación intelectual.

La poesía cede el lugar a la prosa, que a la vez necesita desarrollar tanto sus propias formas genéricas como la lengua en que será plasmada. Como observa en 1835 el crítico Vissarión Bielinski, llamado a ser el padre de la crítica literaria en Rusia y de quien se hablará a posteriori:

...ahora toda nuestra literatura se ha convertido a la novela y la *póviest'*.<sup>59</sup> La oda, el poema épico, la balada, la fábula, incluso el así llamado, o, mejor dicho, que así se ha dado en llamar, “poema romántico”, el poema “pushkiniano”, que estuvo a punto de inundar y ahogar nuestra literatura, todo esto ahora no es más que el recuerdo de cierto tiempo alegre pero pasado ya hace mucho. [...] ¿Qué libros se leen y se agotan más que ninguno? Las novelas y *póviesti*. [...] ¡Fantástica cosa! Pero esto aún no es todo: ¿en qué libros se despliega la vida humana, las normas de la moralidad, los sistemas filosóficos y, en una palabra, todas las ciencias? En las novelas y *póviesti*. (Белинский, 1835)

¿Sería esa la prosa con la que soñaba Pushkin? Como fuere, el entusiasmo de Bielinski da cuenta de los nuevos aires que respiraba la literatura rusa a mediados de la década de 1830. Para entonces, el propio Pushkin había hecho su contribución con, entre otros, sus *Relatos de Bielkin* (Пушкин, 2000); además, proliferaban los relatos y novelas de escritores como Alexandr Bestúžev-Marlinski, Vladímir Odóievski, Nikolái Polevói, Nikolái Pogodin, y, *fundamentalmente*, habían aparecido las primeras colecciones de *póviesti* gogolianas: *Veladas en un caserío cerca de Dikañka*, cuyas dos partes se publicarían sucesivamente en 1831 y 1832, a las que seguirían *Mírgorod* –que prolonga los temas ucranianos de las *Veladas*– y *Arabescos* –que incluye *póviesti* de tema peterburgués y artículos diversos–, ambas colecciones publicadas en 1835. Qué potente genio produjo esta nueva tendencia, se pregunta Bielinski, y se contesta: “Esta vez no hay un culpable: la razón está en el espíritu de los tiempos, en la tendencia generalizada y, puede decirse, universal” (Белинский, 1835).

### ***II.1.1. Gógol en la ciudad: la nostalgia de Ucrania (estilización romántica)***

Este “espíritu de los tiempos” al que Gógol no pudo sustraerse al llegar a la gran ciudad incluía también cierta curiosidad –de parte de la alta sociedad– por los “márgenes”, por cierto exotismo provinciano, por los tipos originales que el

<sup>59</sup> El más antiguo género narrativo ruso, cuyo rescate por parte de Nikolái Karamzín ya ha sido mencionado más arriba. Puede equipararse ya a “relato”, ya a “cuento”, ya a “novela corta”. Su comprensión ha variado a través de los tiempos en la propia Rusia. Son *póviesti* todos los relatos de Pushkin, todos los de Gógol, los primeros relatos de Turguénev, incluso toda la obra del primer Dostoievski, hasta que escriba sus grandes novelas (“grandes” aquí refiere sobre todo al volumen).

*raznochinstvo* (diversidad de rangos) emergente proponía, esto es, por la *narodnost'* (la impronta popular) en sentido pleno. Los *Relatos de Bielkin* pushkinianos, de los que ya se ha hablado, son también reflejo de ello. Y en el marco de las preferencias mencionadas, se contaba también la moda por “lo pequeño ruso”<sup>60</sup>. De manera que los primeros relatos de Gógol se inscriben absolutamente en ese espíritu, si bien, a diferencia de lo que sucede en Pushkin –que lo contraviene de manera deliberada–, están aún profundamente marcados por un tratamiento romántico (colorido, folklórico). De hecho, en 1829 Gógol le ha escrito a su madre pidiéndole que le envíe detalles sobre vestimentas, dichos, canciones, seres mitológicos ucranianos, ya que –dice– el interés por lo pequeño-ruso en San Petersburgo lo ha movido a publicar una serie de cuentos (Fanger, 1985: 165-166). La edición de las *Veladas* se realizó en dos tomos que aparecieron sucesivamente en el transcurso de pocos meses, cada uno con el subtítulo “*Póviesti* publicadas por el colmenero Rudý Pañkó”. Cada tomo incluye un prólogo redactado por el “editor” y cuatro relatos, diversos en su estilo y contenido por provenir de distintos narradores caracterizados, pero uniformados por cierta impronta folklórica y etnográfica. Los relatos están escritos en ruso, aspecto del que se hablará más abajo, aunque salpicados por términos “de color” ucranianos que fuerzan al editor a agregar, luego de los dos prólogos, un glosario. Asimismo, todos los epígrafes de los trece capítulos que componen el primer relato –“La feria de Soróchinçy”– se transcriben en ucraniano (lo que incluye alguna diferencia alfabética), tomados de obras literarias y de cuentos y canciones populares; y lo mismo sucede con todas las citas de canciones populares que aparecen en ese y el resto de los relatos.

La recepción de las *Veladas* por parte de la crítica, señala Fanger, en general fue elogiosa, pero partía de una posición que consideraba al autor como un entretenedor o como un etnógrafo. Por otra parte, semejante percepción era generalizada respecto de un quehacer –la literatura– que no había conquistado aún en Rusia un estatus ni un cometido social.<sup>61</sup> El propio autor, como señala Fanger, “como cualquier otro ruso de su época, estaba dispuesto a no ver en ellos [sus relatos] sino pasatiempos” (Fanger, 1985: 123). No obstante, esta opinión se vuelve discutible si se atiende a la reacción de

<sup>60</sup> Pequeña Rusia es un antiguo nombre con el que a lo largo de los siglos se ha identificado a Ucrania.

<sup>61</sup> Valgan como ejemplo estas palabras airadas de un funcionario del Comité de Censura al redactor del periódico donde se publicó la necrológica de Pushkin, en 1837: “Tengo que transmitirle que el ministro está muy descontento con usted (...) ¡¡’Sol de la poesía’!! Perdón, ¿qué clase de honor es ese? ‘Pushkin falleció... ¡en la mitad de su gran carrera!’ ¿Qué carrera es esa? ¿Acaso fue comandante, jefe militar, ministro, hombre de Estado? (...) ¡Escribir versitos no significa haber hecho una gran carrera!” (en Пушкин, 1959).

alguien como Pushkin, en ese momento no solo el más célebre referente de las letras rusas, sino también –como ya se ha observado– un pensador atinado y comprometido con el hacer literario: “Me han dejado estupefacto”, escribió en 1831 al editor del periódico militar *El Inválido Ruso*, luego de la aparición del primer tomo de las *Veladas*, “Hay aquí verdadera alegría, sincera, sin forzar, sin preciosismos, sin afectación. ¡Y qué poesía en algunos pasajes! ¡Qué sensibilidad! Todo esto es tan inusual en nuestra literatura actual que hasta ahora no he podido reaccionar” (Пушкин, 1831). Comenta asimismo en la carta que, cuando Gógol entró a la imprenta donde se estaban montando las *Veladas*, los operarios no podían contener la risa. El encargado le explicó entonces que era su libro el que les provocaba tal estado mientras lo ojeaban.<sup>62</sup> Y concluye Pushkin que Molière y Fielding seguramente habrían estado felices de hacer reír a quienes imprimían sus libros, cerrando no sin una súplica: “Por Dios, póngase de su lado si los periodistas, según su costumbre, lo atacan por lo indecoroso de sus expresiones, por el mal tono y demás” (Пушкин, 1831). Pero, si bien las prevenciones de Pushkin tenían en la época su razón de ser (él mismo, como ya se expresara, había sido blanco de objeciones semejantes, y ahora justamente estaba dando los toques finales a su *Evgueni Onieguin*), la propia crítica literaria no podía tampoco sustraerse al nuevo *Zeitgeist*. El joven Vissarión Bielinski, al comienzo de su carrera como crítico, dedicó a Gógol un extenso ensayo: “Sobre la *póviest*’ rusa y las *póviesti* del sr. Gógol” (véase *in extenso* en Apéndice de traducciones). Dice en él:

El sr. Gógol se hizo conocido con sus *Veladas en un caserío*. Estas eran semblanzas poéticas de la Pequeña Rusia, semblanzas llenas de vida y fascinación. Todo lo que la naturaleza puede tener de maravilloso, la vida rural de los humildes de encantador, todo lo que el pueblo puede tener de original, de típico, todo esto brilla con colores alegres en estos primeros ensueños poéticos del sr. Gógol. Esta era una poesía joven, fresca, fragante, suntuosa, embriagadora como un beso de amor... (Белинский, 1835)

Tanto Pushkin como Bielinski fueron, por diferentes razones, personajes clave para Gógol y su obra. El primero le brindó su profunda admiración (que era correspondida con creces), su amistad, sus consejos –de padre, o de hermano mayor–, y además los temas de las dos creaciones fundamentales de Gógol: el de la comedia *El inspector* y el de la novela-poema *Almas muertas*. Bielinski también fue su admirador encendido y

---

<sup>62</sup> No todos los cuentos de las *Veladas* son humorísticos, muchos de ellos incluso están imbuidos de terror religioso; sin duda, serían las libertades del lenguaje y su inédita naturalidad, sobre todo en los diálogos, lo que resultaría inmediatamente cómico a los imprenteros.

pasional, pero sus esfuerzos por orientar de un determinado modo la institución literaria en la Rusia de esos años hizo que a la postre se convirtiera para Gógol en un juez terrible y contribuyera no poco a su ruina. Se volverá sobre este punto más abajo. Fue el propio Pushkin, sin embargo, quien –a propósito de la segunda edición, en 1836– hizo una observación crítica respecto del estilo de las *Veladas*:

¡Cómo nos asombramos de un libro ruso que nos obligaba a reírnos, nosotros, que no reíamos desde los tiempos de Fonvizin! Estábamos tan agradecidos al joven autor que de buena gana le perdonamos *la irregularidad y la incorrección de su estilo, lo desmañado y lo inverosímil de algunos relatos*, dejando que estos defectos le aprovechen a la crítica. (Пушкин, 1959) [El destacado es nuestro]

La desavenencia de Pushkin respecto de algunos aspectos de la prosa de Gógol habla de que todavía la época percibe como abruptos, groseros o irregulares los choques y entrecruzamientos estilísticos: palabras del habla común no legitimadas en la literatura, expresiones de la jerga administrativa conviviendo con formas del antiguo eslavo, un registro marcada y convencionalmente literario al que se mezclan recursos de la oralidad. Es preciso recordar que se viene de la depurada lengua de salón de los karamzinistas, y como dice Edmund Wilson a propósito del estilo gogoliano en “El demonio del jardín sin podar” (artículo que funge de prólogo a la edición de *Almas muertas* de Planeta), “es como si uno consumiera sin pausa un gran tazón de sopa ucraniana, llena de calabaza y betabel y patatas, pedazos de esturión y tiras de carne de res o de pato, con una base de crema agria... y no es que conozca ninguna sopa rusa así constituida (generalmente tienen menos ingredientes), pero no hay ningún otro escritor que parezca haberlo mezclado todo de esta manera” (en Gógol, 1980: 8). Muchos de los señalamientos sobre la lengua y el estilo el propio Gógol los percibió como defectos y los corrigió en ediciones posteriores. Pero la orientación popular general de la prosa –“Soy un escritor completamente del gusto del vulgo”, escribe a Pushkin (citado en Виноградов, 2003)– Gógol la mantuvo y la intensificó. Pushkin, como ya se ha dicho, se esforzaba por una lengua clara, por el rigor del orden sintáctico y la concisión de la frase; su horizonte era una lengua amplia –democrática– pero desde la perspectiva de una valoración ilustrada, que desechaba las formas sociolectales no admitidas por una mirada de clase. Gógol se lanzó, en ese sentido, a un camino opuesto. Dice Víktor Vinográdov que, al provenir de Ucrania, no estaba forjado “por las tradiciones y las



normas de la cultura discursiva aristocrática de la vieja Rusia” (Виноградов, 1982: 379).

No obstante la acogida de la *Veladas* y su creciente popularidad, el autor pronto se irritó con ellas y deseó fervientemente “borrarlas” con otras obras que él pudiera considerar verdaderamente de fuste. Tal actitud, de disconformidad, incluso de arrepentimiento por aquello que había creado, sería una constante en su vida. Por lo pronto, pudo sentir que había cierta superación de las *Veladas* en 1835, cuando publicó *Arabescos* –una compilación miscelánea de la que se hablará un poco más abajo– y *Mirgorod*, donde vuelven los temas ucranianos pero ahora tamizados por una mirada artística menos festiva y con ribetes sombríos. Como señaló oportunamente Bielinski, en una lectura particular de la obra gogoliana que iría radicalizando (véanse más abajo las consideraciones sobre Bielinski y la “escuela natural”), “*Arabescos* y *Mirgorod* llevan en sí todos los signos de un talento maduro. En ellas hay menos de esta embriaguez, de este ímpetu lírico [de las *Veladas*], pero hay más profundidad y fidelidad en la representación de la vida” (Белинский, 1835) [el destacado es nuestro]. Pushkin, por su parte, se manifestó sobre las dos nuevas colecciones señalando que después de las *Veladas* su autor *no ha hecho más que desarrollarse y perfeccionarse*:

Publicó “Arabescos”, donde se encuentra “La avenida Nievki”, la más plena de sus obras. Acto seguido apareció “Mirgorod”, donde todos leímos con avidez tanto “Terratenientes de antaño”, este idilio burlón, conmovedor, que los fuerza a ustedes a reírse a través de lágrimas de tristeza y enternecimiento, como “Tarás Bulba”, cuyo comienzo es digno de Walter Scott. (Пушкин, 1959)

A partir de este comentario de Pushkin –así como de su posterior exclamación “¡Qué triste es nuestra Rusia!”, luego de haber reído a carcajadas con la lectura de los primeros capítulos de *Almas muertas*<sup>63</sup>–, la risa y las lágrimas orientarían la poética gogoliana. Como dirá el propio autor en el comienzo del capítulo VII de la novela: “Largamente aún me está destinado por un poder milagroso ir de la mano con mis extraños héroes, observar la vida que corre formidable, ¡observarla a través de la risa, visible al mundo, y de las lágrimas, para él invisibles e ignoradas!” (Гоголь, 1993: 125). Mijaíl Bajtín, en su artículo “Rabelais y Gógol”, dice que en el último se manifiesta toda una tradición del grotesco muy intensa y vital en Ucrania, ligada

<sup>63</sup> Véase en Apéndice de traducciones el Capítulo XVIII de *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos* (carta n° 3), donde se relata el episodio.

fundamentalmente a las escuelas y academias eclesiásticas: el peregrinaje de seminaristas y clérigos menores, según Bajtín, esparcía toda una literatura recreativa, géneros paródicos, travestismos discursivos, un elemento carnavalesco muy presente en el grotesco gogoliano (aunque en este también se manifiesta, según Bajtín, la singular influencia del escritor ucraniano Vasili Narežni, autor de “Los dos Ivanos o la pasión por los pleitos”, antecedente del relato gogoliano incluido en “Mírgorod”) (Бахтин, 1990). Respecto del término “grotesco”, Donald Fanger dice que, en tanto entrecruzamiento de series, si bien ha sido útil a la crítica para hacer central la particular idiosincrasia de la creación gogoliana, no parece poder ir más allá de registrar “una dificultad decisiva al tratar de dar sentido al arte de Gógol” (Fanger, 1985: 346). Esta “ambivalencia”, que desde su emergencia generó en los críticos e historiadores de la literatura dificultades para someter el arte gogoliano a alguna categoría o ajustarlo a algún rótulo preconcebido, parece destinada a permanecer “irresuelta”: “aún no sabemos qué es Gógol”, escribirá Andréi Bieli (Белый, 1934).

Para el cometido de este trabajo, quizá lo más relevante sea la diferencia que hay entre las *Veladas* y *Mírgorod* (por contrastar las colecciones de tema ucraniano) desde el punto de vista de la voz narrativa. En las primeras, Gógol primero define las voces que narran los diversos relatos, atribuyéndolas ya al colmenero Rudý Pañkó, ya al diácono (o sacristán) Fomá Grigórievich, ya al señorito de lenguaje rebuscado y libresco. Que sean contados por uno u otro influye en el registro más o menos literario en que el relato discurre, en el grado en que se cuelan las formas populares y/o los ucranismos, y en cómo se habilita la mayor o menor presencia de elementos orales. Si el comienzo de “La feria de Soróchinçi” se ajusta a cierto aún dominante estilo “karamziniano”, aunque excedido por el énfasis:

¡Qué embriagador, qué suntuoso un día de verano en la Pequeña Rusia! ¡Qué abrumadoramente calurosas esas horas en que el mediodía brilla en el silencio y el bochorno y el inmensurable océano celeste, doblándose como una voluptuosa cúpula sobre la tierra, parece que se ha dormido, hundido todo en la molicie, abrazando y estrechando a la hermosa en sus abrazos aéreos! (Гоголь, 2001: 15)

el relato siguiente, en boca del diácono Fomá Grigórievich, contrasta:

Mi abuelo (¡que Dios lo tenga en la gloria! ¡que en el otro mundo pueda comer solo pancitos de mijo y pastelitos con miel!) sabía contar de maravillas. Llevaba el hilo, que no

te hubieras movido y escuchado un día entero. Nada que ver con cualquier chistoso de hoy, que ni bien comienza a *echar bolazos*, y encima en una lengua como si hiciera tres días que no le dan de comer, más vale toma el gorro y hasta la próxima. (Гоголь, 2001: 49)

No obstante, se deben relativizar tanto la “sencillez de lenguaje” como la espontaneidad de los narradores, por cuanto el colmenero editor de los relatos se ocupa de advertirnos en su prólogo que “esta gente [los narradores de las veladas] no era en absoluto del montón, no era cualquier *mužik* del caserío.<sup>64</sup> Y tal vez a más de uno, de incluso más nivel que el colmenero, le harían honor con su visita” (Гоголь, 2001: 9). El colmenero, así como destaca la maña narrativa de sus huéspedes, enfatiza el modo en que se sirven para ello de un lenguaje de prestigio. Así, en la introducción a la “Velada en la víspera de San Juan”, el diácono Fomá Grigórievich rechaza, cuando le muestran una de sus historias impresa en un librito, que él se haya expresado *en la forma dialectal ucraniana* que en tal librito se le atribuye. Ello tiene que ver con que el ucraniano, en la época, es visto solo como una variante dialectal (tal la categórica opinión de Bielinski, por ejemplo<sup>65</sup>), una ramificación provinciana de la “naturaleza” rusa, como señala Vinográdov, que incluso era considerada por parte de los nobles ucranianos solo una lengua de uso doméstico (Виноградов, 2003). Por otra parte, concluye Vinográdov que los añadidos ucranianos en el estilo narrativo de Gógol son inescindibles del carácter de los narradores, es decir, son utilizados a efectos puramente pictóricos,<sup>66</sup> y una contribución a la *naródnost*.<sup>67</sup>

En *Mirgorod*, en cambio, desaparecen tanto el editor Rudý Pañkó como los narradores particulares (caracterizados lingüísticamente) de cada relato, y el registro literario y el registro oral (en sentido amplio) han confluído en el narrador –que por momentos se vuelve inseparable del yo autoral–, más marcadamente extradiegético<sup>68</sup> y

<sup>64</sup> Recordamos aquí que trasladamos con el signo /ž/ el sonido de la *ye* rioplatense, de modo que la palabra *mužik* se pronuncia “muyik”.

<sup>65</sup> Según Bielinski, la lengua pequeño-rusa solo se conservaba en los monumentos de la poesía popular, pero ahora ya no existía más: “hay solo el dialecto territorial pequeño-ruso, como hay el bielorruso, el siberiano y otros dialectos territoriales semejantes” (citado en Барабаш, 2011).

<sup>66</sup> Otra cuestión son los ucranismos involuntarios que pueden leerse en la obra ulterior, de atmósfera no ucraniana, de Gógol.

<sup>67</sup> Apunta Vinográdov: “La necesidad [en la época] de nacionalizar los procedimientos de la expresión literaria llevó a salirse de los límites de las normas lingüísticas de la vieja cultura cortesana de salón [...] Hacían fila toda una serie de narradores del ámbito de la nobleza provinciana, los comerciantes, los funcionarios y el campesinado (Cfr. ‘Los relatos de Bielkin’)”. (Виноградов, 1990: 273)

<sup>68</sup> En ruso, la figura del narrador es referida con la palabra *ávtor* (ávtor), la misma que significa “autor”, por lo cual ambas nociones no están demasiado separadas en el imaginario ruso. Y con mucha mayor razón, en la prosa decimonónica. Por otro lado, en relación con el problema del desdoblamiento entre el

que, por otra parte, sincretiza en sí las lenguas o estilos de sus personajes. Véase esta confluencia en un pasaje de “Tarás Bulba”:

La estepa, cuanto más lejos, se volvía más hermosa [...] A través de los finos, altos tallos de la hierba, se entrecruzaban flores de cardo celestes, azules y lilas; la amarilla retama brincaba hacia arriba con su cima piramidal; el trébol blanco con sus gorros asombrillados se apretaba en la superficie; traída Dios sabe de dónde una espiga de mijo era volcada en la espesura. [...] ¡El diablo las lleve, estepas, qué lindas que están! (Гоголь, 2001: 317-318)

Este desplazamiento por distintos estilos y registros que la voz narradora de Gógol realiza a partir de aquí, hace el efecto de lo que Roland Barthes llamaría “el *fading* de las voces”. El *fading* es la fluctuación en la intensidad de la señal de radio que hace que circunstancialmente pueda colarse otra frecuencia. Barthes utiliza esta imagen para graficar las migraciones inopinadas en un texto del origen de la voz que lo produce (Barthes, 2013: 49). En Gógol este origen siempre es plural, y arrastra detrás de sí la perspectiva de la enunciación, la disloca. Dice Mijaíl Bajtín en su obra a propósito de Dostoievski –en el capítulo “El héroe y la posición del autor en relación con el héroe”– que Dostoievski metió al autor y al narrador de Gógol, con sus puntos de vista, sus descripciones, caracterizaciones y definiciones del héroe, dentro del horizonte del héroe mismo (Бахтин, 1972), cuando –decimos nosotros– el mérito de Gógol habría sido realizar el movimiento inverso: la voz del héroe impregna la del narrador y la vuelve “inestable”. Distintas voces hablan en la voz del narrador gogoliano en un ejemplo como el que sigue, distintos tonos y valoraciones se superponen con pareja legitimación, de acuerdo con quién se deja oír a través de ella:

*¿Y qué de Tarás? Tarás se paseaba por toda Polonia con su regimiento, incendió dieciocho localidades, cerca de cuarenta templos católicos y ya estaba llegando a Cracovia. Zurró a muchos nobles de toda suerte, saqueó los más ricos y mejores castillos [...] No respetaron los cosacos a las señoras de cejas negras, a las doncellas de blancos pechos y claros rostros; junto a los altares mismos no pudieron salvarse: las prendía fuego Tarás junto con los altares. No solo manos blancas como nieve se alzaban de las llamas a los cielos, acompañadas de gritos lastimeros, por los cuales se hubiera removido la propia tierra cruda y la hierba esteparia se hubiera doblado de lástima hasta el suelo.*

---

narrador y el autor, puede decirse que, en el caso de Gógol, cuando usa la primera persona es porque está hablando desde sí mismo, interviene y discurre en el texto como Gógol, y no como una construcción textual que de algún modo lo enmascare. Cfr., no obstante, con la opinión de Iuri Lotman, más abajo.

Pero a nada atendían los *cruelles* cosacos... (Гоголь, 1993: 438-9) [los destacados son nuestros]

En su análisis de la relación dinámica entre la voz autoral y el discurso de los personajes, Valentín Volóshinov distingue el caso donde la posición del narrador es vacilante y falta de autoridad, por lo que se contamina de las valoraciones y tonos de los personajes. El narrador no puede, dice, “contraponer a las posiciones subjetivas de sus personajes un mundo más objetivo y de una mayor autoridad” (Volóshinov, 1992: 190). En el ejemplo anterior, el discurso ya se pega estilística y subjetivamente a los cosacos (hay un cinismo soberbio en “se paseaba”, “zurró”, “las prendía fuego”), ya se condeule de sus víctimas (lamenta con ellas y la tierra toda que “no respetaron”, que a nada atendían “los crueles”), es decir, el narrador no uniforma estilística ni ideológicamente su relato.

Ciertamente, la nueva serie (*Mirgorod*) continúa en algunos aspectos los temas y el tratamiento estilístico de las *Veladas*. El entusiasmo romántico y colorido por un espacio ubérrimo, suspendido en el *illo tempore* del folklore, vuelve –matizado y sofisticado– en el *epos* arrollador de “Tarás Bulba” y la exaltación del pasado cosaco; “Viy” es también un claro continuador de los relatos anteriores, un típico cuento folklórico de terror, con brujas, demonios y genios malignos como el del título, que el autor declara transcribir *tal como se lo contaron*, por ser “una tradición popular. Yo no he querido cambiarlo en nada y lo cuento casi con la misma simpleza en que lo oí” (nota del autor al pie del título) (Гоголь, 2001: 443). La novedad es que aparece junto a ellos el Gógol de lo nimio y lo corriente: ya no se trata de terribles venganzas, ni de muchachas inocentes convertidas en ninfas, ni de las hazañas fantásticas del herrero Vakula, caballero sobre el propio diablo, para conseguir los *cherebiki* (zapatitos de fiesta) de su amada. Ahora, aparecen en escena los Afanasis Ivánovichs y las Puljerias Ivánovnas, los Ivánés Ivánovich o Nikíforovich, el mundo doméstico y abrumadoramente pequeño de donde saldrá en adelante el mejor arte de Gógol. Las puertas cantantes de la casa de Afanasi Ivánovich y Puljeria Ivánovna, terratenientes de antaño, que gimen lastimeras para quien sepa oírlas: “¡cielos, me congeló!”, encarnan desde el comienzo mismo de *Mirgorod* ese nuevo espíritu. Es la *póshlost'* (пошлость), lo vulgar, lo insignificante, lo vacuo, lo que oye persistentemente en la vida el finísimo oído gogoliano, y de ello se hace eco la crítica de Bielinski en su fingido enojo por haberse conmovido con tamañas minucias:

...¡así y todo a ustedes les dan lástima Afanasi Ivánovich y Puljeria Ivánovna! ¡Lloran por ellos, por ellos, que sólo bebieron y comieron y después murieron! ¡Oh, el sr. Gógol es un verdadero hechicero, y ustedes no se pueden imaginar qué enojado estoy yo con él porque por poco no me hizo llorar también a mí por ellos, que sólo bebieron y comieron y después murieron! (Белинский, 1835)

Como Gógol mismo diría más tarde en el ya mencionado capítulo VII de *Almas muertas*: “Mucha profundidad de alma se necesita para iluminar un cuadro tomado de la vida despreciable, y elevarlo a una perla de creación” (Гоголь, 1993: 125). Este axioma es una reformulación de lo que ha escrito en un artículo de sus *Arabescos*, dedicado a Pushkin, agregándole en este caso una orientación decidida hacia la *verdad* (noción sobre la que volveremos más adelante): “...cuanto más ordinario es el objeto, más elevado tiene que ser el poeta para extraer de él lo extraordinario y para que eso extraordinario sea entre otras cosas *la absoluta verdad*” (Гоголь, 1952b: 54) [el destacado es nuestro].<sup>69</sup> Es la palabra “verdad” lo que la imaginación bielinskiana convirtió en “realidad”, noción esta última que adquiriría una contundencia mayor en los relatos peterburgueses, que ya se alejan temáticamente de la evocación romántica de los anteriores para volverse al entorno concreto que representa en ese momento para el autor la capital del norte. No obstante, este tránsito de un mundo a otro no ha sido brusco en Gógol: *Mirgorod* se cierra con la historia de los dos Ivanés (se analizará esta obra en el capítulo siguiente), donde la energía cómica que se ha derrochado en el relato es cancelada de pronto con un desasosiego incontenible. Ha muerto la magia de la Ucrania idílica. Ese microcosmos pequeño, vulgar, hecho de historias pequeñas y vulgares, “todo el terrible, conmovedor limo de nimiedades que enmarañan nuestra vida” (Гоголь, 1993: 125), arranca al autor-narrador el famoso suspiro final, que bien podría haber rubricado con pareja pertinencia la serie de cuentos peterburgueses: “¡Qué hastío este mundo, señores!” (Гоголь, 2001: 550).

### ***II.1.2. Gógol en la ciudad: los dominios del diablo (artilugios ¿realistas?)***

Los relatos publicados en *Arabescos* significan, en principio, un cambio de ambientación en la temática gogoliana. En ellos, al decir de Bielinski, el autor “fue a buscar poesía en los usos y costumbres del estamento medio en Rusia. ¡Y, Dios mío, que poesía profunda y potente encontró él aquí! ¡Nosotros, rusoparlantes, ni la

<sup>69</sup> Insiste sobre fundamentos parecidos en otro artículo de la misma colección a propósito de Herder.

sospechábamos!...” (Белинский, 1835). Transcurren en Petersburgo, en la Petersburgo contemporánea a Gógol, es decir en la misma ciudad y el mismo tiempo donde fueron escritos. Se trata de “La avenida Nievski” (o del Nievá, pues con el río conecta), “El retrato” y “Notas (o diario, o apuntes) de un loco”. A posteriori, “La nariz” (1836) y “El capote” (1842) se integraron a la serie por su temática petersburguesa y ello motivó que empezaran a ser conocidos y editados como *Póviesti (o relatos) de Petersburgo*, colección que Gógol nunca publicó como tal. En los tres primeros relatos (los que salieron en *Arabescos*) la crítica vio elementos realistas, nuevos, aunque una representación de índole mimética, en Gógol, tenga sus severos límites, y el tratamiento de los temas siga exhibiendo –en lo que hace a la construcción de la mirada autoral– una decidida marca romántica.<sup>70</sup> La descripción de la avenida como metonimia de la gran ciudad y al modo de una fisiología literaria, así como la creación de dos *tipos* urbanos contrastantes como el pintor Piskariov y el teniente Pirogov en el primero, es “desbaratada” en el final de la *póviest’* con la presencia del Diablo en ese microcosmos como un puro forjador de apariencias, con lo cual remite un escenario que se pretende realista al plano de la fantasmagoría. Iuri Lotman, en su artículo sobre el realismo gogoliano, desestima estas filiaciones al señalar que lo que está en la base de este arte es justamente la indiscernibilidad de los límites entre realismo y fantástico:

La así llamada irrealidad de los temas del joven Gógol (por ejemplo en las “Veladas en un caserío cerca de Dikañka”) posee tanta realidad cotidiana como las así llamadas obras realistas del escritor. Aquello que habitualmente llaman el “realismo” gogoliano, es fantasía trasladada a lo cotidiano, y la así llamada prosa fantástica del joven Gógol, es lo cotidiano trasladado a la fantasía. Cambian los acentos, la entonación autoral, pero el fundamento sigue siendo el mismo. (ЛОТМАН, 1997: 29)

“El retrato”, por su parte, construye cierto catecismo de representación romántica (además de influir el hecho de que Gógol haya sido pintor aficionado). Fuera del tema hoffmaniano de lo inerte que cobra vida, de la presencia del Anticristo en la figura de un viejo usurero, la concepción que aparece *declarada* en el relato sobre la representación artística y su objeto está lejos de cualquier fundamento realista:

Aquí [en el retrato] no había ya aquel elevado regocijo que embarga al alma al mirar una obra de arte, por más horroroso que sea el objeto elegido;

<sup>70</sup> No es el cometido de este trabajo entrar en consideraciones sobre las escuelas o tendencias que se pueden encontrar en tensión en su obra. Señalamos estos aspectos a efectos de ulteriores consideraciones sobre la representación en Gógol, que haremos en el capítulo siguiente.

[hecho axioma en *Almas muertas*: “Mucha profundidad de alma se necesita para iluminar un cuadro tomado de la vida despreciable, y elevarlo a una perla de creación”, el destacado es nuestro (Гоголь, 1993: 125)]

había aquí un sentimiento morboso, abrumador. “¿Qué es esto?”, se interrogaba involuntariamente el artista. “Pues esto, no obstante, es naturaleza, naturaleza viva; ¿de dónde entonces este sentimiento extrañamente desagradable?”

[De la falta de luz espiritual, de aquello que constituye, para Gógol, la razón de ser de todo arte: iluminar. En el relato mismo se lee luego a propósito de la obra del pintor amigo de Chartkov: “Se veía cómo todo lo extraído del mundo exterior el artista lo había encerrado primeramente en su alma y recién desde allí, desde el manantial del espíritu, lo había fijado con una canción consonante y triunfal. Y quedó claro incluso para los profanos qué inmensurable abismo existe entre una creación y la simple copia de la naturaleza” (Гоголь, 1983: 89). Continúa la digresión sobre el retrato:]

¿O es que la imitación servil, literal de la naturaleza es ya una contravención y parece un grito estridente e inarmónico? ¿O si tomas un objeto sin interés en él, sin sensibilidad, sin empatía con él, habrá de presentarse indefectiblemente solo en su pura y horrible realidad, no iluminada por la luz de cierta idea inescrutable, oculta en todo,

[La vida para Gógol, rousseauianamente, es buena (es decir, *divina*), y la fuente del engaño es su fundamento falso, antinatural, ideado por el hombre mismo (Лотман, 1997: 26) (o por el Diablo), y es aquí donde nuevamente aparece la *misión* del artista, su imperativo de *trabajar para la verdad*]

habrá de presentarse en esa realidad que se descubre cuando, deseando desentrañar al hombre hermoso, te armas de un bisturí, abres su interior y ves al hombre repulsivo?...” (Гоголь, 1983: 67)

La pregunta es un rechazo a un arte puramente mimético. Por el mismo tiempo en que Gógol escribe, el crítico Nikolái Nadieždin opinaba en las páginas del periódico *El Telescopio* que el realismo dominante en Francia era “extremadamente peligroso”, y si llegara a prevalecer “sería imposible creer en Dios o en la dignidad del alma, pues el mundo que esa poesía desarrolla ante nuestros ojos es un mundo sin Providencia ni libertad” (citado en Fanger, 1985: 199).<sup>71</sup> El arte queda investido de una necesaria

<sup>71</sup> Fiódor Dostoievski escribiría años después –en su artículo “Exposición en la Academia de las Artes 1860-1861” de *Diario de un escritor*–, comentando críticamente el realismo de un cuadro de Valeri



orientación apostólica, con una desembozada impronta didáctica y moralizante. Así, todas las inquietudes y juicios éticos y estéticos que propone “El retrato” son recogidos en la moraleja que Gógol pone en boca de uno de los personajes:

Tienes talento, el talento es el don máspreciado de Dios, no lo echés a perder. Investiga, estudia todo lo que veas, somete todo al pincel, pero en todo sabe encontrar la idea interna y por sobre todo *trata de alcanzar el alto secreto de la creación*. Dichoso el elegido que lo domina. No hay para él ningún objeto bajo en la naturaleza, en lo ínfimo el artista creador es tan grande como en lo grande; en lo despreciable para él ya no hay nada despreciable, pues lo atraviesa invisible la hermosa alma del creador. Una alusión al paraíso divino, celestial, se encierra para el hombre en el arte, y por eso solo es ya lo más alto que existe. (Гоголь, 1987: 109) [el destacado es nuestro.]

Los acentos aleccionadores que aquí asoman se volverían más marcados en la ulterior obra gogoliana, hasta volverse casi desconcertantemente hiperbólicos en su último libro: *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos*. No obstante, según Lotman, deberían tomarse con pinzas estas digresiones “edificantes” que el autor pone en boca de sus personajes, por cuanto “Gógol era un mentiroso”: si la cumbre del arte romántico era la aspiración a abrir el alma ante el lector y decir “la verdad”, para Lotman la cumbre del arte gogoliano es “ocultarse, inventar en el lugar de sí mismo a otra persona y de su parte interpretar un vodevil romántico de falsa sinceridad” (Лотман, 1997: 11). En el mismo sentido, Donald Fanger en su libro sobre el arte de Gógol señala la naturaleza elusiva y problemática de la identidad como *el* tema dominante a lo largo de toda su obra. El autor pareciera estar trabajando permanentemente sobre una dificultad de aprehensión que no disimula, sino que teatraliza (“En la *brichka* iba un señor, no buen mozo, *pero y tampoco* de mala apariencia, ni demasiado gordo, ni demasiado delgado; no puede decirse que viejo, *aunque tampoco es que ya* demasiado joven”; Гоголь, 1993: 5 – los destacados son nuestros), y la impostura o el error de identificación es el recurso que estructura la

---

Iákobi, que la copia “fiel” de la realidad (al modo en que copian la fotografía o el espejo) aún está lejos de ser artística y antes sirve al efecto que al arte: “La exactitud y la fidelidad son necesarias, imprescindibles como algo elemental, pero son demasiado poco; la exactitud y la fidelidad por lo pronto son solo el material del cual después se crea la obra artística; son la herramienta de la creación. En el reflejo del espejo no se ve cómo el espejo mira el objeto, o, mejor dicho, se ve que aquel no mira de ningún modo, sino que refleja pasiva, mecánicamente. El verdadero artista no puede hacer esto: en su cuadro, en su relato, en su obra musical, indefectiblemente se lo verá a él mismo; se reflejará involuntariamente, incluso contra su voluntad, se manifestará con todos sus modos de ver, con su carácter, con el nivel de su desarrollo”... (Достоевский, 1988-1996). Y se pregunta Roland Barthes en *S/Z*: “¿Dónde, cuándo comenzó esta preeminencia del código pictórico en la *mimesis* literaria?” (Barthes, 2009: 63)

mayoría de sus relatos (“La avenida Nievski”, “Diario de un loco”, “La nariz”, “El inspector”, *Almas muertas*). Así, el principio gogoliano por excelencia –dice Fanger– es el principio del не то (*ñe to*: “no es eso”), que opera no solo sobre los objetos y personajes, sino que además enturbia la sintaxis y el sentido textual (Fanger, 1985: 366).

Conjuntamente con sus relatos, Gógol publicó en *Arabescos* una serie de artículos de lo más variados, y justificó esta miscelánea escribiendo en el prólogo que simplemente “le salieron del alma”, y que solo escribía sobre aquello que lo había impactado (Гоголь, 1952b). Los hay específicamente sobre arte: “La escultura, la pintura y la música”, “Algunas palabras sobre Pushkin”, “Las canciones de la Pequeña Rusia”, “La arquitectura actual”; sobre historia: “Los siglos medios”, “Una mirada a la conformación de la Pequeña Rusia”; consideraciones sobre cómo enseñar la historia universal, sobre geografía, etc. A través de ellos se sumó directamente a los debates a los que asistía la época.<sup>72</sup> Uno de los artículos es un comentario al cuadro “El último día de Pompeya”, de Karl Pávlovich Briulov (1799-1852), donde Gógol insiste en el rol iluminador del verdadero creador (cfr. con lo señalado más arriba sobre “El retrato”):

Su colorido es tan brillante como casi nunca ha aparecido antes, sus tonos arden y se lanzan a los ojos. Serían intolerables si aparecieran en un artista de menor grado que Briulov, pero en él remiten a esa armonía y respiran esa música interior de la que están colmados los elementos vivos de la naturaleza. (Гоголь, 1952b: 112-113)

Toda esta concepción del arte que manifiesta Gógol a sus 25 años permanecerá inalterable a lo largo de su vida creadora. La misión del artista, que Pushkin comprendía de una manera y Bielinski de otra (aunque de ellos en adelante los escritores rusos habrían de entender parejamente el hacer literario como *misión*), en Gógol desde temprano reviste tonos místicos y proféticos, que devendrán desembozadamente autoritarios en *Pasajes selectos*...<sup>73</sup> No obstante, continúa defendiéndolo Iuri Lotman:

A Gógol más de una vez lo acusaron de querer aleccionar, de que de ser un escritor que representaba la realidad se había convertido en un predicador, que no mostraba a sus

<sup>72</sup> Debates propiciados además por la aparición de revistas literarias de diversa tendencia, a menudo enfrentadas, mejor dicho, francamente enemistadas entre sí, como es el caso de *El Contemporáneo*, publicación de Pushkin creada en 1836, y la *Biblioteca para Leer*, órgano conservador sostenido por el propio gobierno. Aspecto directamente relacionado con cierta democratización en el período, de la que se habló más arriba, cuando otros estamentos distintos a los tradicionales comenzaron a participar en estas polémicas y a hacer oír sus voces.

<sup>73</sup> La caricatura del Gógol profeta puede verse en el personaje de Fomá Opiskin, de *La aldea de Stepánchikovo y sus habitantes*, de Fiódor Dostoievski (1859).

espectadores cómo vivían en realidad, sino que les señalaba cómo debían vivir. Esta acusación es correcta y a la vez incorrecta. Se construye sobre la ignorancia de algunos fundamentos de la estética gogoliana. [...] Con su obra Gógol, mejor que cualquier teoría, demostró que la representación de la realidad por su naturaleza misma no puede ser separada de su activa transformación. La realidad, convertida en texto, es ya una nueva realidad. (Лотман, 1997: 26)

El único artículo exclusivamente sobre literatura que publicó en *Arabescos* tiene como objeto a Pushkin. Refiriéndose a él, acentúa Gógol *la esencia colectiva* que debe alentar en el creador, la identificación con lo popular en el más amplio sentido, dentro de lo cual *lo lingüístico* es un elemento fundamental:

Al nombre de Pushkin de inmediato viene a la mente la idea del poeta nacional ruso. En efecto, ninguno de nuestros poetas está por encima de él ni puede ya llamarse nacional<sup>74</sup>: este derecho le pertenece decididamente a él. En él, como si fuera en un glosario, se ha condensado toda la riqueza, la fuerza y la flexibilidad de nuestra lengua. Él más que ninguno ha movido más lejos sus fronteras y le mostró todo el espacio. Pushkin es un fenómeno extraordinario y, quizá, la única manifestación del espíritu ruso. (Гоголь, 1952b: 50)

Las consideraciones sobre Pushkin parecen estar trazando además el contorno en que el propio Gógol siente que se encuadra: esto es, el verdadero creador debe ser una pura emergencia (natural, espiritual, lingüística), solo así podrá constituirse en intérprete de un pueblo y ser su guía. “Rusia, qué es lo que quieres de mí, qué lazo inescrutable se oculta entre nosotros”, se preguntará en *Almas muertas* (Гоголь, 1993: 208). Y por cierto, lo que dice de Pushkin en ese momento ya lo decían otros de él mismo. Por ejemplo, en su mencionado artículo sobre las *póviesti* de Gógol, apunta Bielinski que el verdadero artista no debe preocuparse en demasía por la *narodnost*, por cuanto ella le sería inherente: “el sr. Gógol no piensa en ella [la *narodnost*] en lo más mínimo, y ella misma se arrastra ante él, en tanto muchos corren en pos de ella con todas sus fuerzas y atrapan... sólo trivialidad” (Белинский, 1835). La impronta popular, natural, propia, rusa en sentido amplio<sup>75</sup>, es no obstante algo que preocupaba conscientemente a Gógol. Lo popular era para él un elemento legitimador al que se apegaría a lo largo de toda su

<sup>74</sup> “La verdadera nacionalidad”, aclara más abajo, consiste “en el espíritu mismo del pueblo” (Гоголь, 1952: 50).

<sup>75</sup> Hay que observar que Gógol no se refiere nunca a Rusia como Россия, el Estado ruso, sino con el viejo nombre Русь, de carácter cultural y religioso, y por ello más abarcador. La “Santa Rusia” por supuesto que es la “Святая Русь”, y de ningún modo la “Святая Россия”.

producción artística. Esto es, él no quiere, no puede, ser un escritor “original” –es difícil adscribir tal aspiración a un escritor ruso–, sino que es alguien que tiene que constituirse en expresión de una voz colectiva. Como muestra de este espíritu, en *Arabescos* publicó además un artículo “Sobre las canciones en la Pequeña Rusia”, donde destaca su carácter genuino y espontáneo, y por ello constituyen “la historia popular, viva, brillante, llena de matices, de verdad, que desnudan la vida toda del pueblo” (Гоголь, 1952b: 90-91). Semejante autenticidad deseaba él que impregnara sus propias obras, hacia allí se orientaba su aspiración creadora.

Continuaría explorando sus posibilidades ahora en la escena teatral: “Hágame la merced”, escribió a Pushkin en octubre de 1835, “deme algún tema cualquiera, no importa si cómico o no cómico, pero que sea una anécdota puramente rusa. La mano me escuece de escribir entre tanto una comedia” (Гоголь, 1835b). Ya en 1836, escritas sus dos célebres piezas *El casamiento* y –sobre todo– *El inspector*, publicó un artículo en *El Contemporáneo* donde analizaba la situación de la escena teatral rusa y defendía un tipo de comedia “copiada fielmente de la sociedad que se mueve ante nosotros, rigurosamente pensada, que cause risa por lo profundo de su ironía” (Гоголь, 1952b: 180-181). En principio, él con sus comedias quería hacer reír, reír con “la risa vivificadora que se arranca involuntaria, libre e inesperadamente, directamente del alma” (Гоголь, 1952b: 180-181). En esa “risa buena” depositaba Gógol un efecto redentor, para el que su arte ha trabajado desde el principio. Así haría decir al Autor de la obra en su pieza breve “Después de la primera función” (de 1842):

No, son injustos los que dicen como que la risa indigna. Indigna solo lo que es sombrío, y la risa es clara. Muchas cosas indignarían al hombre si fueran presentadas en su desnudez; pero, iluminadas por la fuerza de la risa, llevan ya al alma la reconciliación... (Гоголь, 1983: 325)<sup>76</sup>

Es que en la risa encuentra él fundamentalmente una fuerte ligazón con lo popular. Mijaíl Bajtín en su amplio trabajo sobre François Rabelais dedica un apartado a Gógol donde lo inscribe en la tradición de una “cultura popular de la risa”<sup>77</sup>, una risa que, para Bajtín, es la risa de los dioses, “positiva”, “clara”, “elevada”, que “no es compatible con la risa del satírico, y determina lo principal en la creación de Gógol” (Бахтин, 1990). No obstante, esta risa se irá progresivamente asordinando, o mejor, brotando de la

<sup>76</sup> Bajtín habla de la risa de Gógol como una suerte de “catharsis de la *póshlost*” (Бахтин, 1990).

<sup>77</sup> En ella inscribe también Bajtín la cultura ucraniana festiva popular y de las ferias en la que están inmersas las primeras *póviesti* de Gógol (Бахтин, 1990).

mueca que dibuja la máscara cómica del teatro. Más tarde, en su “Confesión de un autor”, de 1847, Gógol diría que en sus obras se ha reído gratuitamente, en vano, sin saber él mismo para qué. “Si de reírse se trata, que mejor sea con ganas de aquello que realmente es digno de general ridiculización” (Гоголь, 1952: 440).

En el mismo artículo sobre la escena rusa Gógol se refería, en relación con la *narodnost*, a la situación de los actores, a quienes la dramaturgia contemporánea no les brindaba personajes a través de los cuales manifestarse y desarrollar su talento. “¡Por Dios! ¡Dennos caracteres rusos, dennos a nosotros mismos, a nuestros pillos, nuestros extravagantes! ¡Hay que sacarlos a la escena, y que todos se rían!” (Гоголь, 1952b: 186). Los rusos “verdaderos”, que hablan como rusos “de verdad”, trajeron a los actores nuevas exigencias interpretativas; no era sencillo encontrar el tono de ese nuevo teatro realista cuyas bases Gógol estaba sentando, y que exigía modificar los antiguos recursos actorales (Slonim, 1961: 37). El joven Iván Turguéniev dejó su memoria sobre una lectura de Gógol a los actores de *El inspector* a la que él asistió. El autor había quedado desconforme con la interpretación de los actores, pues estos “habían perdido el tono”, y se ofreció a leerles en persona toda la obra.

Leía Gógol excelentemente... [...] me impactó por la extraordinaria simpleza y lo contenido de su manera, la sinceridad grave y al mismo tiempo ingenua, que era como si no le importara si había aquí oyentes y qué era lo que pensaban. Parecía que Gógol solo se preocupaba por cómo penetrar en un elemento que para él mismo era nuevo, y cómo transmitir más fielmente su propia impresión. El efecto resultaba fuera de lo habitual, particularmente en los pasajes cómicos, humorísticos; no había posibilidad de no reírse, con una risa buena, saludable; y el culpable de todo este regocijo, sin inmutarse por la común diversión y como asombrándose interiormente de ella, seguía sumergiéndose más y más en el tema, y solo cada tanto, en los labios y alrededor de los ojos, trepidaba apenas perceptible la sonrisita maliciosa del maestro. Con qué perplejidad, con qué estupefacción pronunció Gógol la célebre frase del alcalde sobre las dos ratas (al comienzo mismo de la obra): “¡Llegaron, husmearon y se las tomaron!”. Incluso nos recorrió lentamente con la mirada, como pidiendo una explicación de un hecho tan asombroso. Solamente allí comprendí de qué modo en general poco fiel, superficial, con qué deseo solamente de hacer reír cuanto antes, se interpreta habitualmente sobre el escenario “El inspector”. (Тургенев, 1952: 535-536)

La escena muda final de la comedia, cuando todos los personajes son paralizados por el anuncio de que *el verdadero inspector* por fin ha llegado –y que tantas

interpretaciones ha tenido y tiene–, configura una suspensión pictórica, un momento trascendental atrapado –no olvidemos la afición de Gógol por la pintura–, que la emparenta de algún modo con el por él comentado cuadro de Briulov “El último día de Pompeya”. Es la pausa del mundo ante la inminencia del Juicio Final, la apertura del séptimo sello.<sup>78</sup> En el capítulo siguiente, se volverá sobre esta gestualidad –escénica y pictórica– en Gógol.

Su período petersburgués se cerró apoteósicamente con el éxito de su comedia. Se convirtió entonces en el autor más célebre de Rusia. Él, que había querido “solamente” hacer reír ridiculizando algunos vicios, se vio de pronto señalado, tanto desde el progresismo como desde la reacción, como aquel que se atrevió a –o tuvo el atrevimiento de– decir lo que muchos callaban.<sup>79</sup> Semejante carga fue suficiente para que Gógol quisiera huir, incapaz de tomar partido políticamente ni de asumir una cierta posición estética que lo desembarazara de la política. Esto es, se asustó y huyó, seis semanas después de la representación. Como señala Andréi Bieli de este período gogoliano, “el estilo es consciente, la tendencia no” (Белый, 1934). Luego declararía que ya no quería escribir más para “la vil contemporaneidad”, sino para las generaciones venideras que un día le pedirían cuentas: “Yo veo solamente a las temibles y justas generaciones venideras, persiguiéndome con la pregunta irrefutable: ‘¿Dónde está aquello por lo que se podría juzgarte?’” (Гоголь, 1952d: 77-78). En el medio, había publicado en *El Contemporáneo* otra obra maestra de su narrativa: la *póviest* “La nariz”, un puro “artefacto verbal” (Fanger, 1985: 79) que, sin embargo, *algo representa*, tal como lo advierte el propio narrador en el párrafo final:

...cómo los autores pueden escribir sobre semejantes temas. [...] Pero sin embargo en todo esto, aunque, por supuesto, se puede admitir esto y aquello y lo de más allá, puede incluso... ¿pero aparte dónde no hay absurdos?... Y no obstante, cuando uno lo medita, en todo esto hay en verdad alguna cosa. Por más que digan, semejantes sucesos suelen ocurrir en el mundo, raramente, pero ocurren. (Гоголь, 1983: 59)

Él mismo da cuenta en ese final de la fatalidad del arte al que está sirviendo. No puede, porque no se puede, hacer verdadera poesía sin delatar al mismo tiempo una

<sup>78</sup> Vale recordar aquí la pieza teatral “Ha llegado un inspector”, del dramaturgo inglés John Boynton Priestley, de 1946, donde es evidente, por su título y el espíritu de su contenido, esta resonancia gogoliana.

<sup>79</sup> Es célebre la frase del propio zar Nicolás I –a quien la obra por otra parte gustó mucho– al finalizar la primera representación: “¡Pues miren la obrita! ¡Hubo para todos, y para mí, más que ninguno!”.

posición que es, a la postre, *tendencia*.<sup>80</sup> Según Donald Fanger, el camino es la imagen dominante en la obra gogoliana, el camino como evasión, como aplazamiento del juicio; compositivamente, ha servido de “final ilusorio” a la serie de *Mirgorod*, *El inspector* termina con la huida de Jlestakov, la primera parte de *Almas muertas*, con la de Chíchikov. A partir del éxito de su comedia, Gógol también saldrá al camino. Ya no volverá a vivir en la capital del norte, ya no volverá a ver a Pushkin, y su vida se convertirá en un tránsito dramático por diversos purgatorios.

### ***II.1.3. Gógol en el extranjero: la nostalgia de Rusia (almas muertas)***

Vivió casi un año en París, donde le repugnaba que todo lo dominara la política cuando él siempre “le había huido” –como señalaba en su carta a Pogodin del 28 de noviembre de 1836–, puesto que un poeta, “como un monje silencioso, vive en el mundo sin pertenecer a él, y su alma pura, impecable, sabe solamente dialogar con Dios” (Гоголь, 1952d: 77-78). El tono que aparece en este Gógol que ha huido de su patria es el que se iría acentuando en su obra posterior. De la anterior, ha renegado ya completamente. “Un muro” de ha levantado entre ella y él. En la misma carta a Pogodin manifiesta:

No tengo ni una [*póviest*'], y no levantaré más mi mano para escribirlas. Que las escriba el que no tenga otra cosa que escribir. Cuando yo escribía mis intentos inmaduros y no definitivos, que yo llamaba *póviesti* solamente porque de algún modo había que llamarlas, las escribía solamente para probar mis fuerzas y saber si mi pluma estaba afilada como yo necesitaba para poner manos a la obra. Al ver que no servía, la afilé de nuevo y de nuevo probé. Eran pálidos fragmentos de los fenómenos que llenaban mi cabeza y de los cuales debía crearse alguna vez un cuadro completo. Pero no va a probar uno eternamente. Es momento finalmente de poner manos a la obra. (Гоголь, 1952d: 77-78)

Planeó su narración en varios tomos, sentía que había reflexionado mucho sobre ella y confiaba en que sería su primera “creación decente”. “Toda Rusia se manifestará en ella”, concluía (Гоголь, 1952d: 77-78). Trabajó sobre su poema instalado ya en Roma, que fue su patria de elección durante la década siguiente. Desde esa su “maravillosa lejanía” (como escribió en la obra misma), evocó su patria y la pintó a su modo. En su nueva creación confluirían los procedimientos compositivos manifestados anteriormente

---

<sup>80</sup> Dice Bieli: “cuando Gógol hizo propia una tendencia..., colgó la pluma; la tendencia conscientemente asumida resultó en contradicción con la tendencia de una obra que había destruido el mundo de la clase que lo había engendrado” (Бельй, 1934).

por Gógol, se afianzaría el dominio de la lengua y se acentuaría la “tendencia” que en el derrotero previo había aparecido oculta o apenas insinuada. Se publicó en 1842, y para ruina de su autor, en general fue leída como una metonimia de Rusia, en sentido estructural y moral. Konstantín Axákov, escritor de cuño eslavófilo, la elogió como una nueva *Iliada*, en tanto Vissarión Bielinski, replicando a aquel, definió a su autor como el creador de un *epos* auténticamente ruso. Axákov se defendió manifestando que él sólo había puesto en pie de igualdad a Gógol y Homero en cuanto al *acto de creación*, y Bielinski insistió en que lo que debía anteponerse al acto de creación era el *contenido*. “Sin acto de creación no hay poeta, esto es un axioma –señaló en su artículo “Explicación sobre la explicación del poema de Gógol *Almas muertas*”–; pero en nuestro tiempo se toma como medida de la grandeza de los poetas no el acto de creación, sino ‘la idea, lo general’” (Белинский, 1842b). Así es como, para él, el poema de Gógol combinaba la profundidad de una idea social viva con un talento artístico de genio.<sup>81</sup> Dicha orientación de la crítica se volvería dominante, y a la postre motivaría la tragedia creadora de un Gógol incapaz de asumir, por un lado, el descontento que sus obras producían en los sectores más conservadores de la sociedad rusa (con los que él sentía intuitivamente mayor afinidad espiritual), y, por el otro, el lugar en que la opinión progresista lo había colocado. El punto quisquilloso fue advertido por Bielinski desde el comienzo mismo: “tenemos el atrevimiento de pensar que la espontaneidad de la creación en Gógol tiene sus fronteras y que a veces lo traiciona, sobre todo ahí donde el poeta se choca con el pensador, es decir, ahí donde la cosa toca con preferencia a la idea” (Белинский, 1842b). La gran cuestión era la imposibilidad de que Gógol coincidiera en la identificación de la pintura que propone su obra con la “denuncia”, con una literatura de tono “socialista”, idea que tamizaba ciertamente la crítica de Bielinski.

Una digresión: Bielinski es considerado el primer hombre de la *intel-liguençia* rusa, fundador de la crítica literaria en su patria y el que fijó las bases del realismo ruso. Romántico por escuela y temperamento, extrajo –fundamentalmente a partir de la obra de Gógol– los lineamientos de la llamada “escuela natural”, que uniría desde él en adelante *la idea de literatura con la de búsqueda de la verdad*. Hijo de un médico naval pobre, creció en las provincias rusas hasta que pudo ingresar a la Universidad de Moscú, de donde sería expulsado por razones que se desconocen (y en parte por su propio

<sup>81</sup> De la fascinación y el sentimiento de esperanza absoluta que Gógol había despertado en Bielinski da cuenta, entre otras cosas, la carta que le dirigió en abril de 1842, antes de la edición de la novela: “Usted es ahora el *único* entre nosotros, y mi existencia moral, mi amor a la creación está estrechamente ligada a Su destino: si Usted no estuviera, adiós a mi presente y mi futuro en la vida artística de mi patria” (en Гоголь, 1952b: 357).



desdén a la enseñanza en ella impartida). Tempranamente apasionado por la literatura de su patria (“la literatura rusa es mi vida y mi sangre”; Белинский, 1839), comenzó a vivir de la publicación de artículos críticos que pronto dividirían a la opinión pública entre sus rivales enconados y sus más fervorosos adoradores. Sus opiniones eran seguidas con interés por todas las esferas educadas, y tenían gran influencia entre los maestros de literatura, formados en la vieja escuela retórica, que no podían dejar de oír el canto nuevo y fresco que el joven crítico les traía. Incluso en los seminarios y academias eclesiásticas se leían ávidamente sus artículos.<sup>82</sup> Admirador de la obra de Pedro el Grande, era santsimoniano en su fe en el progreso material como propulsor de la igualdad y fervoroso defensor de la educación como motor fundamental para el progreso de los pueblos. Occidentalista por principio, fue a la vez profundamente ruso, y defendió el carácter popular (la *narodnost*)<sup>83</sup> como una condición *sine qua non* de la nueva literatura. En este sentido, avanzó en la comprensión de ésta como un modo de autoconocimiento:

Nosotros, los rusos, no podemos dudar de nuestro significado político y nacional: de todas las tribus eslavas solamente nosotros maduramos en un estado fuerte y poderoso, tanto antes de Pedro el Grande como después de él, hasta el momento presente, sostuvimos con honor más de un severo examen del destino, más de una vez estuvimos al borde de la ruina y siempre alcanzamos a salvarnos de ella para aparecer después con una nueva y mayor fuerza y firmeza. (Белинский, 1847b)

Bielinski fue el primero en tomar en consideración las particularidades históricas de Rusia para el abordaje crítico de la literatura, y de allí la necesidad de fundar una crítica en una perspectiva historicista. Consciente del carácter incipiente de las letras rusas, surgido de la imitación, asimilaba esto como un camino natural hacia la conquista de formas propias de su literatura nacional.

<sup>82</sup> Como ya se ha mencionado, a su circunstanciada serie de once ensayos se debe la entronización de Alexandr Pushkin como poeta nacional, vocero de un pueblo y prócer de la autoconciencia rusa. Pushkin y Lérmontov, por su parte, lo miraban con desdén: “Este extravagante por alguna razón me quiere mucho”, diría lacónico el primero (citado por Анненков, 1882). Examinando su obra, resulta asombrosa la exacta valoración –confirmada luego por el tiempo– que Bielinski hizo en su momento de figuras viejas y nuevas del panorama literario de su época, a los que predijo el olvido y a los que predijo la gloria. (Quizá la más notable sea la valoración que hace del joven Dostoievski, del que solo llegaría a conocer sus primerísimos relatos, pero ya atisba allí –aun con alguna apreciación muy discutible– todo el talento y la potencia que hay en germen en esa obra incipiente.)

<sup>83</sup> Para luchar contra el propio Bielinski y su influencia, la corona rusa –a instancias de su ministro Uvárov– adoptó la divisa “autocracia, ortodoxia, *narodnost*”. De los tres conceptos, solo el de autocracia era sincero: la Iglesia había sido humillada desde los tiempos de Pedro, y el germanismo y galicismo de la corte era ostensible. No obstante, el último término servía, desde el ámbito oficial, para oponerle a las ideas occidentalistas (progresistas, socialistas) defendidas por Bielinski.

El contenido ajeno, tomado de afuera, nunca puede reemplazar ni en la literatura ni en la vida la ausencia de un contenido propio, nacional; pero puede regenerarse en él con el tiempo, como el alimento, que el ser humano toma de afuera, se regenera en su sangre y su carne y sostiene en él la fuerza, la salud y la vida. (Белинский, 1847b)

A partir de aquí, serían inmensos sus esfuerzos por hacer de la literatura una patria espiritual, un territorio moral donde la sociedad pudiera encontrarse, reconocerse a sí misma y regenerarse. Buceando en los orígenes de los más genuinos monumentos literarios, vio los mayores logros en los géneros que se apoyaban en la crítica social, que a su modo habían detentado un realismo *avant la lettre* –la sátira, la comedia, el humor–, y cargaba en sus críticas contra todo aquello en lo que hubiera atisbos de retórica, es decir, de amaneramiento y falsedad.

A la denominación “escuela natural” había apelado por primera vez el crítico Faddéi Bulgarin –representante del nacionalismo oficial–, con un sentido negativo, en su crítica al *Peterburgski sbórník*, de 1846, un almanaque editado por el poeta Nikolái Nekrásov que conoció un formidable éxito en su tiempo: en él se publicó la primera obra de Dostoievski –*Los pobres*– y la más célebre novela de Alexandr Herzen: *¿Quién es el culpable?*, entre otras obras de cuño realista. Bielinski adoptó el término, entendiendo que lo que sus rivales veían como una cualidad negativa definía a sus ojos esta corriente en un sentido positivo. De hecho, su manifestación significaba para él la madurez de un proceso iniciado menos de un siglo atrás por figuras ilustres del breve pasado literario ruso. Predecesora del realismo, la traducción de la realidad en imágenes artísticas era su condición primera. Pero esta representación de la realidad tenía sus condiciones. Bielinski –como se ha dicho, romántico por escuela y temperamento– antepuso a esa representación el tamiz de la mirada del autor que, al tiempo que reproducía artísticamente lo que había escogido de la realidad exterior, recreaba un sentido unificador para ese mundo que presentaba, brindaba un centro que articulaba esos hechos y les daba el sentido de algo pleno, completo, cerrado en sí mismo (con esta idea coincide la opinión de Dostoievski sobre la pintura realista que citáramos más arriba).

La “escuela natural” fue la que recogió la herencia de Gógol y definió el llamado “período post-gogoliano” de las letras rusas. Semejante filiación es a todas luces hija de un malentendido,<sup>84</sup> cuyo origen está en la idea de “representación”, mientras que el

<sup>84</sup> Como señala Pável Ánnienkov: “Con este mismo tiempo se relaciona la aparición en las bellas letras rusas de la así llamada ‘escuela natural’, que maduró bajo la influencia de un Gógol explicado de la manera en que lo explicó Bielinski. Puede decirse que su verdadero padre fue... este último” (Анненков, 1882).

propio Gógol, como afirma entre otros Iuri Lotman, “creía que él no ‘representaba’, sino que creaba el mundo. De aquí la fuente de una de sus más importantes tragedias. [...] Él se cargó sobre los hombros la creación del mundo y se asustó de aquello que él mismo había creado. Cuando, según su proyecto, junto al mundo horrible debía ser creado otro, maravilloso, Gógol sintió que la propiedad mágica de crear aquello que aún no era lo había abandonado” (Лотман, 1997: 15). No obstante, el extravío parece manifestarse cuando Gógol –forzado por las lecturas críticas de su obra– se vuelve él mismo analítico, y se esfuerza por explicar intelectualmente aquello que ha nacido de su libre intuición creadora, sin ser sometido a condicionamientos racionales e ideológicos. Así, cuando se leen en su “Confesión de un autor”, de 1847, palabras como las que siguen, se tiene la impresión de que estuviera tocando una cuerda que le es absolutamente ajena:

Vi claramente que no podía escribir más sin un plan completamente definido y claro, que primero hay que explicarse muy bien a uno mismo el objetivo de su obra, su utilidad y su necesidad esencial, a raíz de la cual el propio autor pueda inflamarse de un amor verdadero e intenso por su labor, que lo vivifique todo y sin el cual el trabajo no camine. En una palabra, para que el propio autor sienta y se convenza de que, al crear su creación, está cumpliendo el deber para el que ha sido llamado a la tierra, para el que le han sido dadas la capacidad y las fuerzas, y que, al cumplirlo, está sirviendo al mismo tiempo a su nación, como si realmente se encontrara en el servicio del estado. (Гоголь, 1952b: 441)

Así, la incapacidad para un tratamiento consciente de la “idea”, como le exigía Bielinski, solo podía conducir a Gógol a la parálisis. Escribir, como se propuso, la segunda parte de *Almas muertas* conforme con un plan, con un propósito *deliberado*, conspiraba contra la desprejuiciada energía creadora que había producido toda su obra anterior. Si el propio Bielinski no hubiera estado muriéndose en ese momento mismo, abrasado por el mismo fuego, más de una nota cínica podría dejarse oír en el comentario que sigue:

Después de *Almas muertas* Gógol no ha escrito nada. En la escena de la literatura ahora está solamente su escuela. Todos los reproches y acusaciones que antes se dirigían a él ahora son dirigidos a la escuela natural, y si aún hay invectivas contra él, es con motivo de esta escuela. ¿Y de qué la acusan? Las acusaciones no son muchas, y son siempre las mismas. Primero la atacaban por sus como si fueran permanentes ataques a los funcionarios. En sus representaciones del ámbito de este estamento, unos sinceramente, otros con premeditación, han visto caricaturas malintencionadas. Desde hace algún

tiempo estas acusaciones han callado. [...] sobre el fundamento de que él [Gógol] ha escrito por cierta “necesidad de purificación interior”. (Белинский, 1848)

Su verdadera “necesidad de purificación interior” fue la que lo llevó finalmente a escribir su testamento espiritual –*Pasajes selectos de la correspondencia con amigos*, de 1847–, repudiado hasta por el ala más conservadora de la *intel-liguençia* y los propios amigos del autor. “Yo quería aunque sea con esto expiar la inutilidad de todo lo que hasta ahora he publicado”, ha escrito en el prólogo (Гоголь, 1847). La aparición del libro –que presenta como extractos de cartas lecciones morales de carácter reaccionario, alguna crítica literaria, observaciones sobre la lengua rusa, comentarios sobre *Almas muertas* (véase fragmento dedicado al poema en Apéndice de traducciones)– motivó la famosa carta de Bielinski a Gógol, un documento tonante (cuya difusión fue prohibida en Rusia y a raíz de cuya lectura pública Dostoievski fue luego condenado a muerte) donde el crítico impugna la “idea” aberrante que guía el libro, que estaría en las antípodas de la “idea” que despliegan *El inspector* y *Almas muertas* (véase la carta completa en Apéndice de traducciones). Respecto de la destrucción de la segunda parte de su novela, escribió el mismo Gógol en sus *Pasajes*:

...hay tiempos en que no corresponde en absoluto hablar de lo elevado y lo sublime sin mostrar aquí claro como el día los caminos y sendas hacia ello para cualquier persona. Esta última instancia estaba poco y débilmente desarrollada en el segundo tomo de *Almas muertas*, y ella debía ser casi la principal, y por eso fue quemado. (Гоголь, 1847)

Sus últimos años fueron de tortuoso peregrinaje, incluido un viaje a Palestina en búsqueda de cierta inspiración sagrada. Murió en Moscú en 1852, a los 43 años.

## II.2. Procedimientos compositivos en Gógol

A partir de Gógol, la literatura rusa se pobló de sonidos, la lengua abandonó la superficie plana del papel y quiso hacerse oír: abrió las puertas al vasto mundo de la interjección, empezó a hacer amplios ademanes, a solazarse en la mera pronunciación de las palabras, a manifestarse solo como entonación, o mímica, a reproducir sonidos; esto es, cantidad de elementos de naturaleza oral (o mejor, física en sentido amplio) pasaron a tener una inusitada participación en la argamasa de la prosa literaria. Como sintetiza el escritor simbolista Andréi Bieli un siglo después en un estudio clásico –*El arte de Gógol*–:

...alguien fuerte, inmenso, original en su fortaleciente maestría inaugura procedimientos de escritura no descubiertos por nadie, precipitando en el tejido verbal una lluvia de palabritas populares, dialectales, sociolectales y locales, pulidas como perlas del lenguaje; ya se hablaba así aquí o allá, pero todavía así no se había escrito. (Белый, 1934)

Esta emergencia, no obstante, no fue absolutamente inopinada, sino que se dio en el marco de los cambios sociales producidos en la época y que también tuvieron su réplica en la propia arena literaria. Ya se ha señalado, a propósito de Pushkin, el tránsito de la poesía a la prosa y las corrientes y los géneros a ella asociados que se dieron en la Rusia post-decembrismo.<sup>85</sup> El estamento nobiliario que había detentado la cultura hasta ese momento fue sufriendo el progresivo desplazamiento por parte de los llamados *raznochinçi*, a los que podría señalarse como de extracción burguesa y pequeño-burguesa, que en una década se afianzarían y darían origen a una nueva *intel-liguençia* (o a la primera, en tanto en su seno surgió, a la par de una conciencia corporativa, el sentido de una responsabilidad histórica que excedería el ámbito de la cultura). A propósito, Vinográdov hace hincapié en las tensiones que tal desplazamiento de los estilos aristocráticos por parte de los estilos que él llama “democrático-burgueses” generó en la literatura:

Se hacían visibles los principios y los procedimientos del renacimiento burgués del discurso literario. En la esfera de los estilos y géneros periodístico-publicísticos se había determinado antes y más sólidamente que nada una supremacía por parte de la lengua de distintos grupos sociales, hostiles a la cultura aristocrática de la palabra de la antigua nobleza [...] En el dominio del discurso artístico, la divergencia literaria fue tan fuerte y profunda que incluso la posición de la lengua pushkiniana de los años 30 se volvió inestable, crítica. (Виноградов, 1978)

Nikolái Gógol encarna esta emergencia, y ya se ha dado cuenta en el capítulo anterior del modo en que fue construyendo una voz narrativa original, autónoma y *autonomizadora* de aquello que creaba, de modo que es la propia forma la que se convierte en el verdadero contenido. En tal sentido, señalará Bieli que “en el contenido, tal como se lo comprende habitualmente, no hay mucha ‘contenibilidad’; donde ven solo un detalle de la forma, la pintura que lo cubre, allí el *siužet* de Gógol manifiesta su

---

<sup>85</sup> La “Revolución decembrista” fue un frustrado levantamiento contra la autocracia llevado a cabo por la oficialidad progresista en diciembre de 1825 (de allí su nombre). A pesar de la profunda reacción que surgió como respuesta, el impulso democratizador que la había motivado se prolongó por otros canales, entre ellos, fundamentalmente, la literatura.

potencia singular” (Белый, 1934). Su arte es así fundamentalmente un arte destinado a probar la potencia del lenguaje, de un lenguaje que es sometido a una experiencia liberadora, desembarazado tanto de su peso referencial como de la lógica ordinaria que rige los idiomas. Por ello en sus relatos a menudo pueden encontrarse lo que Eichenbaum llama absurdos lógicos, esto es, “la asociación ilógica de palabras, mediante una sintaxis lógica y rigurosa” (Эйхенбаум, 1918). Por ejemplo, “Tanto a Iván Ivánovich como a Iván Nikíforovich no les gustan para nada las pulgas; y *por eso* ni Iván Ivánovich ni Iván Nikíforovich dejan pasar al judío de las mercancías, *para* no comprarle a él el elixir en distintos frasquitos contra estos insectos” (Гоголь, 2001: 496); “Agafia Fedosiéievna llevaba cofia en la cabeza, *tres verrugas en la nariz* y un batón color café con flores amarillentas” (Гоголь, 2001: 511; los destacados son nuestros). Así, el lenguaje interesaba fundamentalmente a Gógol en sus aspectos plásticos, en su pura expresividad y, lo principal, por sus efectos cómicos. Pero no debe leerse allí una suerte de esteticismo, un arte por el arte –que estaría reñido con la idea de “misión” que Gógol comprendía como inherente a todo artista–, sino una confianza en lo que esos rasgos podían comportar como *revelación* –en un sentido más próximo al misticismo que al realismo–, la fe en un arte que fuera para el hombre “una alusión al paraíso divino, celestial”, como citáramos ya de “El retrato” (Гоголь, 1983: 109). Y en la conformación de ese lenguaje al servicio de la revelación jugaron un papel determinante los recursos propios del relato oral, tanto intrínsecos al texto como paratextuales (entonación, mímica, gestos).

### ***II.2.1. El recurso al skaz***

El *skaz* no solamente remite a un tipo de registro, sino a la estructura del relato oral y a sus recursos estilísticos. En el *skaz* el lenguaje es manipulado de otra manera, y la voz, la voz como aliento y como sonido, es un elemento fundamental en el tipo de expresividad que se despliega. Borís Eichenbaum fue de los primeros que llamó la atención sobre esta modalidad, retomando la idea –para él muy fecunda– de algunos lingüistas alemanes de desarrollar una “lingüística acústica” (*Ohrenphilologie*), en contraste con la “visual” (*Augenphilologie*):

Siempre hablamos de la literatura, del libro, del escritor. La cultura escrituraria impresa nos ha acostumbrado a la letra. Librescos al fin, la palabra solamente la vemos; siempre es

para nosotros algo insolublemente ligado con la letra. A menudo olvidamos por completo que la palabra por sí misma no tiene nada en común con la letra, que es una actividad viva, en movimiento, formada por la voz, la articulación, la entonación, a las que se unen además los gestos y la mímica. (Эйхенбаум, 1924: 152)

Esto que enseguida se admite y se advierte en la poesía, que siempre “suena”, es menos o nulamente perceptible en el caso de la prosa, aunque en ella *siempre yazga el principio de un discurrir oral* (que se puede manifestar en giros sintácticos, en determinadas palabras o locuciones y en la composición misma): esto es, para Eichenbaum, que el escritor siempre estaría tratando de dotar su discurso escrito de la “ilusión del *skaz*” (Эйхенбаум, 1924: 153). Adolfo Colombres dice en su libro *Celebración del lenguaje* que la oralidad puede prescindir de la escritura, como lo demuestra el hecho de que, de las tres mil lenguas que hoy existen, solo setenta y ocho posean una literatura escrita, pero que “la escritura no podrá prescindir nunca de la oralidad, pues aun cuando no leamos en voz alta, en la lectura la imaginación salta sobre los sonidos, sílaba por sílaba, deleitándose a menudo en esa vibración imaginaria, que se reviste de una voz idealizada, con el tono justo que queremos asignar al texto” (Colombres, 1997: 76).

En cuanto a la definición del concepto de *skaz*, Víktor Vinográdov sostuvo después de Eichenbaum (a quien reconoce como el primero en tomar en consideración el tema) que se necesitaba precisarlo mejor, por cuanto hay particularidades del discurso oral (rasgos coloquiales, tono, un tipo de estructuración) que están presentes en todo lo escrito en mayor o menor medida (así como rasgos propios de la escritura se cuelean en la oralidad). Incluso afirma que el *skaz* puede construirse aun sin el recurso a formas coloquiales u otros elementos de la lengua viva, por cuanto lo oral no es solo pronunciación, sino que tiene además sus propios procedimientos compositivos (Виноградов, 1980: 43). Propone entonces encaminar el razonamiento prestando atención al monólogo como forma particular de construcción estilística discursiva.

Entre diversos tipos de monólogo (apelativo, lírico, dramático –cercaño al diálogo pero con las réplicas omitidas– y comunicativo –donde primaría la función referencial, conforme con el conocido esquema que propusiera Román Jakobson<sup>86</sup>–), señala Vinográdov una variante del monólogo comunicativo –que se apoya sobre todo en una estructura lógico-referencial de la lengua– que es aquella donde se privilegia la fábula

---

<sup>86</sup> Véase en Kerbrat-Orecchioni, 1986: 17.

narrativa<sup>87</sup> (Виноградов, 1980: 46-47). En este discurrir, lo secuencial, o lo lógico-secuencial, aun en los casos de los narradores más experimentados sufre pequeños intervalos en la ilación –que se llenarían con expletivos del pensamiento, como dice Barthes (2005): *este..., o sea, y..., pues, mmm, eee...–*, inflexiones expuestas en la búsqueda de las palabras que son desviaciones o interrupciones del discurso lógico lineal. A ello hay que sumar, según Vinográdov, las irrupciones expresivo-emotivas del narrador y la relación afectiva con el objeto del discurso, que también rompen la cadena, y cuanto más interviene lo emotivo más se desvía el monólogo de la lógica de la sintaxis y el léxico de la lengua escrita. A su vez, estas ligazones del discurso o “defectos de la dicción” en general funcionan como procedimiento cómico. El *skaz* sería entonces “una orientación artístico-literaria particular al monólogo oral de tipo narrativo, una imitación artística del discurso monológico que, encarnando en sí la fábula narrativa, es *como si se construyera en el orden de su dicción espontánea*” (Виноградов, 1980: 49) [el destacado es nuestro]. No obstante, este monólogo conserva su naturaleza de construcción “artificial”, “artística”, y justamente ese cruce es su rasgo característico. Pero Vinográdov subraya asimismo que el *skaz* excede el mero entrecruzamiento, la combinación de formas librescas con reflejos de la dicción viva, la mezcla de esquemas sintácticos del discurso libresco y el coloquial, sino que abre también las puertas a la libre invención:

El *skaz* se abre ante el artista como un tesoro de palabras vivas y muertas. Él puede usarlo libremente como un inventario de dialectos populares, jergas, diversos géneros del discurso escrito, producir en él todas las dislocaciones posibles según tipos de etimologías populares y crear de todo este abigarrado material construcciones compositivas irreales, monólogos que se acomodan en marcos lingüísticos indeterminados o cierta representación general sobre el tinte social y psicológico del narrador creado por el artista.<sup>88</sup> (Виноградов, 1980: 52)

El mismo Eichenbaum estudió la incidencia del *skaz* en Gógol como procedimiento compositivo (esto es, diferenciado del *skaz* de tipo pictórico que usó en sus primeros relatos al atribuirlos a diversos narradores y caracterizarlos verbalmente) en su famoso

<sup>87</sup> El término *fábula* se utiliza aquí en el sentido que le dieron los formalistas. Véase Volek, 1992.

<sup>88</sup> Puesto que, tal como señala Wolf Schmidt, al hablar de *skaz* siempre estamos hablando del narrador y no de cualquier texto producido por algún personaje. Esto, para Schmidt, excluiría también del ámbito del *skaz* todos los fenómenos estilístico-semánticos que provengan del “contagio” del narrador por el estilo del héroe (o del entorno narrativo) o de la reproducción de tal o cual rasgo de su discurso. En el *skaz* el punto estaría solo en el polo del narrador (Шмид, 2003).



artículo “Cómo está hecho ‘El capote’”. Distingue allí un *skaz* que reproduce –y no que simplemente “narra”–, que es creador de sentido por sí mismo, más allá de la fábula. El relato en cuestión, señala Eichenbaum, está enteramente construido sobre una lógica mímica, articulatoria y gestual (el tartamudeo expreso en el nombre del personaje Akaki Akákievich, su comunicación mediante preposiciones, adverbios y partículas), antes que sobre el discurso lógico, es decir, “lo argumental”. En ese contexto, las palabras están elegidas y son utilizadas según el principio de lo que él denomina una “semántica fónica”, donde el carácter fónico se vuelve *significativo* (Эйхенбаум, 1918). Esto es, se trata de palabras, partículas y frases concebidas fundamentalmente como *pronunciación*, y que de esto extraen su mayor carga semántica.

Son numerosos los testimonios que hablan del modo superlativo en que Gógol leía (hemos citado ya el relato de Turguéniev). Pável Ánnienkov, que fue su copista en Roma, evoca la manera en que aquel le dictaba:

...con solemnidad, con tal sentimiento y plenitud de expresión que los capítulos del primer tomo de *Almas muertas* adquirieron en mi memoria un colorido especial. Era algo parecido a esa inspiración tranquila y correctamente vertida, engendrada habitualmente por una profunda contemplación del objeto. Nikolái Vasílievich esperaba paciente mi última palabra y continuaba el nuevo período con la misma voz, penetrada de pensamiento y sentimiento concentrado. (Гоголь, 1952b: 270)

Es posible pensar que, en ese trámite del dictado, el propio autor cambiara alguna palabrita, signo de puntuación o forma sintáctica, conforme con el efecto musical que le produjera su propia lectura ante, al menos, un oyente. De alguna manera, toda su prosa entraña esa teatralidad intrínseca a lo oral, ya que tal modalidad discursiva se actúa necesariamente en un presente. Él mismo, en *Pasajes selectos...*, ha dedicado una carta a lo benéfico de la lectura pública de obras de poetas rusos, y a la necesidad de que surjan lectores capaces para tal cometido. Y enfatiza: “Incluso creo que las lecturas públicas con el tiempo van a reemplazar a nuestros espectáculos” (Гоголь, 1847).<sup>89</sup> “Gógol –dice Eichenbaum– es un decidor<sup>90</sup> de género particular: con mímica, con gestos, con remilgos. Él no solamente cuenta, sino que interpreta y declama” (Эйхенбаум, 1924: 155).

<sup>89</sup> La lectura pública y el recitado de poesía tanto por los propios poetas como por actores es todo un género en Rusia incluso hasta el día de hoy.

<sup>90</sup> Podría utilizarse el término “hablador” en el sentido del personaje de Mario Vargas Llosa en la novela homónima.

Entre los recursos del *skaz* a los que Gógol apela, la interjección constituye una clase de palabra ligada a aquel por su propia naturaleza.<sup>91</sup> Un célebre filólogo español, Vicente García de Diego, se lamentaba de que el tema de la afectividad en el lenguaje estuviera poco estudiado, y de que las gramáticas hablaran de la interjección como expresión de las emociones y punto, desestimando ocuparse de ese intenso mundo (citado en Pérez-Rioja, 1978: 234). Por su parte, José Antonio Pérez-Rioja dice en su *Gramática de la lengua española* que el carácter espontáneo, irracional de la interjección hace que sea complicado estudiarla en el terreno de la gramática, así como observa que “es difícil encontrar ejemplos literarios que recojan toda la riqueza afectiva de las interjecciones”, por cuanto serían *ajenas a la lengua culta* y propias de otros registros: poéticos, orales, familiares, populares (Pérez-Rioja, 1978: 234). De Gógol en adelante, no sucedió lo mismo con la lengua rusa, a la que aquel incorporó torrencialmente los modos y recursos expresivos del ruso oral: las inflexiones, los ritmos, la gestualidad, solecismos diversos, las palabras fuertes. A partir de él, la prosa escrita rusa *se oye* más que leerse, y al sonido de la prosa gogoliana la interjección contribuye no poco. Su relato sobre “por qué se malquistó Iván Ivánovich con Iván Nikíforovich” (de 1834), por ejemplo, está construido fundamentalmente sobre puros recursos interjectivos. Así comienza Gógol con su historia:

¡Gloriosa *bekesha* [antiguo tipo de abrigo] la de Iván Ivánovich! ¡Formidable! ¡Y los detalles de astracán! ¡Qué delirio ese astracán! ¡Gris azulado y nevado! ¡Apuesto a que no encuentran uno así! Fíjense, por Dios, especialmente si él se pone a hablar con alguien, fíjense de costado: ¡es una delicia! No se puede describir: ¡terciopelo!, ¡plata!, ¡fuego! ¡Señor mío y Dios mío! ¡San Nicolás Milagroso, siervo de Dios!, ¡por qué no tengo yo un abrigo así! (Гоголь, 2001: 491)

Signos de exclamación encerrando cada oración, invocaciones a Dios y los santos y comparaciones hiperbólicas rezumando por todo el texto. Y todo para hablar de qué: ¡del abrigo de uno de los personajes! Detalle que, por otra parte, no tiene ni tendrá ninguna relevancia argumental ni simbólica. No solo los tres párrafos siguientes al citado comienzan todos y cada uno con la exclamación “¡Magnífica persona Iván Ivánovich!”, sino que todo el relato está construido sobre este principio interjectivo,

<sup>91</sup> Las gramáticas clasifican interjecciones propias, en general monosilábicas: ¡ah!, ¡oh!, ¡puf!, ¡huy!, ¡zas!; impropias, esto es, palabras que incidentalmente funcionan como tales: ¡mirá!, ¡bravo!, ¡bueno!, ¡Dios mío! (agregaríamos aquí “malas palabras” como los insultos y maldiciones); y finalmente hay también quien incluye las onomatopeyas, esto es, las palabras que imitan sonidos que no son de naturaleza vocal: ¡paf!, ¡snif!, ¡chuic!, ¡crash!, etc.

como podrá observarse más abajo. Incluso la peripecia misma del cuento se da a partir de una interjección, un insulto (que por otra parte es sólo percibido como tal por el “agredido” y no tanto por quien lo suelta, amigo de las palabras gruesas): Iván Nikíforovich, fastidiado, trata a Iván Ivánovich de ¡ganso! Es que Gógol abrió también la ancha puerta de la literatura a los denuetos y las maldiciones: ¡El diablo me lleve!, ¡que el diablo me despelleje!, ¡al diablo con eso! Pero el puro convencionalismo de la ofensa que siente el personaje, el vacío de contenido del pretendido insulto, está refrendado por el hecho de que poco antes su amigo le ha dicho groserías peores, como mandarlo “a besarse con su chancha”, sin que esto hubiera provocado ninguna reacción en el otro. El tema, entonces, no está en el significado de las palabras, sino en su soporte entonacional, de modo que si alguien preguntara de qué trata el relato, bien podría responderse que trata de ¡ah!, ¡oh!, ¡eh!, ¡uf!<sup>92</sup> En general, este recurso se asocia con otro que es fundamental en Gógol: la hipérbole, en tanto –como sucede en el relato que se está analizando– esa expresividad exacerbada se aplica a cosas nimias, como ocurre en lo que sigue:

Si se llegan a arrimar a la plaza [de Mírgorod], seguramente se detendrán un momento a admirar la vista: en ella hay una charca, ¡una charca asombrosa, única, como no habrán visto nunca ninguna otra! Ocupa casi toda la plaza. ¡Magnífica charca! Las casas y casitas, que de lejos pueden tomarse por parvas de heno puestas en derredor, se maravillan de la belleza de ese espacio acuático ¡que el alcalde denomina lago! (Гоголь, 2001: 515)

La exaltación de la trivialidad la subraya, la destaca, lejos de elevar lo nimio, lo desnuda, lo priva de cualquier redención posible, arrastra el relato hacia el plañido doloroso de sinceridad de su famoso cierre, que será nuevamente una interjección: “¡Qué hastío este mundo, señores!” (Гоголь, 2001: 550) (interjección que comporta un ánimo inverso al del comienzo, lo cual a menudo sucede en Gógol, cuando parece haberse desgastado el impulso entusiasta o la ironía humorística es reemplazada por una ironía amarga).

---

<sup>92</sup> A propósito, debe señalarse respecto de las llamadas interjecciones propias que el ruso tiene mayor precisión y variedad que el español, e incluso se permite con más soltura acuñar nuevas. Distingue por ejemplo entre *A* (de asombro) y *Aj* (de suspiro, dolor), y en forma equivalente entre *O* y *Oj*. Distingue el “ay” de dolor del “ay” retórico (fr. *helàs*) con *ai* y *uvý*, respectivamente. Tiene asimismo una frecuente interjección, también muy propia de su idiosincrasia, que es *Ej*, una exclamación cáustica, o de fatalismo: “¡Ej, Chíchikov, y qué te costaría venir!”, “¡Ej, troika!, ¡pájaro-troika, quién te inventó!”... (Гоголь, 1993: 61 y 233).

Así, este lugar reservado a lo exclamativo, tal que poco pareciera quedar por fuera de ello, obliga también a tener cuidado con el ritmo que Gógol elige. Esto es, el ritmo como una especial administración de la energía entonacional.<sup>93</sup> En el plano de la escritura, ese ritmo tiene que ver también con los signos de puntuación, que son el sucedáneo de la entonación: el amontonamiento de frases separadas solo por comas, el frecuente recurso a los puntos suspensivos, los signos de admiración a cada paso, etc. En este sentido, señala Bieli que la puntuación en Gógol se diferencia de la de Pushkin. Es cierto que también la frase pushkiniana, y con ella la karamziniana, ha sido rota. La frase equilibrada, clásica, de la prosa de Pushkin (que se correspondía con su idea de una lengua “metafísica”, para expresar las ideas), ha sido reemplazada por períodos para los que la respiración no alcanza, superposiciones, subordinaciones. La frase de Karamzín, rigurosamente jerárquica, lógicamente cohesionada, es desarticulada, y la cohesión se da con otro tipo de recursos. Por ejemplo, Bieli destaca la preferencia por el punto y coma en lugar del punto seguido pushkiniano, el uso de los dos puntos en reemplazo de un conector explicativo, el recurso frecuente a la raya (тире, del fr. *tiret*), para algunos de cuyos usos no tenemos correspondencia en castellano<sup>94</sup>, la utilización (incorrecta) de la coma con efectos suspensivos: “riéndose y, echando un vistazo” (Белый, 1934). Es necesario también traducir correctamente los signos de puntuación, por cuanto no son automáticamente correspondientes de una lengua a la otra, y especial cuidado con ellos debe tenerse cuando la carga expresiva es tan particular como en el caso que se está considerando: Gógol quiere que el lector respire, se entusiasme, se exalte *de una manera determinada*, para lo cual, además del discurrir espontáneo propio del *skaz*, se sirve de recursos varios. Así, en un ejemplo como el que sigue, la sucesión de oraciones –o periodizaciones que representan cada una una unidad sintáctica– recuerda el ritmo poético de las *skazkas* (los cuentos populares):

*Ñe mogú dáleie!*  
*Ñe v sílaj!*

¡No puedo seguir!  
¡Me excede!

<sup>93</sup> Como señala Iuri Tiniánov en “El ritmo como factor constructivo del verso”, “Se ha establecido hace ya mucho, por supuesto, que la prosa artística no es indistinta, no es una masa desorganizada con respecto al ritmo como sistema. Por el contrario, se puede decir sin vacilar que el problema de la organización sonora de la prosa ha ocupado y ocupa un lugar no menor (aunque diferente) que el problema de la organización sonora de la poesía. Comenzando con Lomonósov, la prosa rusa ha sido sometida a un trabajo sonoro (con Lomonósov, desde el punto de vista de una mayor influencia oratoria...)” (Tinianov, 2010: 61).

<sup>94</sup> El recurso a la raya cuando no se trata de diálogos o de encerrar aclaraciones (como se usa en español) puede significar diferentes cosas. A veces, señala la elipsis verbal; otras, su valor es análogo a los dos puntos, cuando lo que sigue es un encapsulador de lo anterior; otras tiene efecto suspensivo, como los tres puntos.

<i>Ruká ustaiót pisát'!</i>	¡La mano se me cansa!
<i>A skólko býlo dam!</i>	¡Y las damas que había!

A su vez, cada una de estas exclamaciones es el equivalente de una interjección: ¡Ay! ¡Uf! ¡Oh! ¡Ah!

Se volverá con más detalle sobre el ritmo poético de la prosa de Gógol más adelante.

### **II.2.2. Los puros sonidos**

Del sonido, dice Andréi Bieli, nace la imagen (Белый, 1934). En el capítulo cuarto de su obra citada (titulado “El estilo de la prosa de Gógol”), analiza circunstanciadamente los inagotables sustantivos que se superponen unos a otros<sup>95</sup>, los epítetos excéntricos (“corrección *burdoperceptible*”, “mano *omnisalvadora*”; Гоголь, 1993), y finalmente los verbos, raros, *onomatopéyicos*, “que arrancan los objetos de su lugar”. Efectivamente, en Gógol “la aldea *suená*”, “el carruaje *retumba*”, “la lluvia *traquetea*”, “las olas *jadean*”. A menudo, cambia en ellos los prefijos habituales por otros que lo son menos; o bien recurre a verbos que casi no se usan, populares, *onomatopéyicos* (casi *zaúm*, “transmentales”, señala Bieli en la lengua de los futuristas): “aosar” (“volver oso”), “arbustarse”, etc. “Gógol –agrega– aumenta la energía de la acción verbal, subrayando o la cinética o tensando el potencial [sic]; usa ampliamente el procedimiento de la animización; y por eso sus verbos son originales y brillantes” (Белый, 1934).

Futurista *avant la lettre*, recurre a las múltiples formas y recursos “compositivos” de la lengua popular. Los futuristas que componían en lengua *zaúm*, como Alexéi Kruchonij, decían que en versos como *Dyr bul shy! / ubieshur / skum / vy so bu / r l ez*,<sup>96</sup> “hay más de nacional ruso que en toda la poesía de Pushkin” (citado en Чуковский, 1914).<sup>97</sup> Este tramado musical se enriquece con las repeticiones (a las que es tan hostil la prosa española y que para Bieli son la génesis de la hipérbole en Gógol; Белый, 1934), de sustantivos, de verbos, de partículas, y los paralelismos (Bieli en su estudio dedica a listar y clasificar ejemplos de repeticiones y paralelismos todo un apartado del

<sup>95</sup> Por ejemplo, en el relato que se está analizando: “Los flacos *caballos*, conocidos en Mirgorod como de correo, se arrastraban produciendo con sus *cascos*, que se hundían en la *masa* gris del *barro*, un *sonido* desagradable al *oído*. La *lluvia* fluía a *cántaros* sobre el *judío* sentado sobre los *cojinillos* y cubierto con una *estera*”... (Гоголь, 2001: 550) (el destacado es nuestro)

<sup>96</sup> En ruso estas palabras no tienen significado alguno, solo una forma sonora particular.

<sup>97</sup> Kornéi Chukovski señala en su artículo sobre los futuristas que la lengua *zaúm* abrió a los poetas un nuevo dominio: el de la *onomatopeya*, por el cual se podía crear, con la combinación de sonidos sin sentido, la ilusión de tal o cual dialecto.

capítulo cuarto; Белый, 1934). En el relato de los dos Ivanés, la propia repetición que implica el nombre de los dos protagonistas es la que arrastra tras ella el paralelismo: “Iván Ivánovich es flacucho y de alta estatura; Iván Nikíforovich es un poco más bajo, pero en cambio se extiende en grosor. La cabeza de Iván Ivánovich parece un rábano con la punta hacia abajo; la cabeza de Iván Nikíforovich un rábano con la punta hacia arriba...” (Гоголь, 2001: 495). Resume Bieli: “El ritmo en Gógol es la base del estilo; la repetición, la base de particularidades estilísticas; la hipérbole, nacida de la repetición, la base del reconocimiento por parte de Gógol de su propia lengua” (Белый, 1934). Ciertamente, este ritmo basado en la repetición, la aliteración y los paralelismos está más próximo al ritmo poético que al inherente a toda prosa artística, tal como insiste en diferenciarlos Tiniánov.<sup>98</sup> Esta frontera en Gógol por momentos parece diluida.

El relevamiento de cómo trabaja Gógol en el *plano del significante*, en la superficie del texto, llama la atención sobre esa palabra que quiere arrancarse de la superficie plana del papel y decir por sí sola. Así, es preciso *oír* el texto de Gógol, sentir la curva de su entonación, las pausas, los jadeos, el modo en que paladea ciertas combinaciones fonéticas, las melodías que crea: Gógol, dice Bieli, es rico en tarareos.<sup>99</sup> Asimismo, a propósito de una *póviest'* como “Una terrible venganza” (de las *Veladas...*), señala que lo inquietante en ella no son las imágenes ni las vivencias de los personajes, sino el ritmo y la viva sonoridad del discurso, “los copiosos efectos sonoros” (Белый, 1934). Y en esto también Gógol es deudor del *skaz*.

Eichenbaum en su artículo sobre “El capote” se detiene sobre el tema de los nombres, en cierto regodeo puramente articulatorio que guía a veces las elecciones de Gógol.<sup>100</sup> El siguiente pasaje ofrece un muestrario de lo que se ha señalado. En ruso comienza: Что за ассамблею дал городничий! (*Chtó za assambléiu dal gorodničii* es una sucesión de dáctilos con una cesura que separa dos hemistiquios pentasílabos: \_\_\_ \_ \_ \_ \_ / \_\_\_ \_ \_ \_ \_), que rimará con los patronímicos de todos los nombres que liste a continuación:

<sup>98</sup> “No importa hasta qué grado de organización fónica, en un sentido amplio de la palabra, se lleve la prosa, no por esto se volverá verso; y viceversa, por más cerca que llegue el verso a la prosa en este sentido, jamás se volverá prosa” (Tiniánov, 2010: 64).

<sup>99</sup> En la *póviest'* de los dos Ivanés, por ejemplo, *kak budta by s tiem, chtoby dastát' tabakerku* (...bu-ta-by-tie-to-by-ta-ta-ba...), “como si fuera para, tomar la tabaquera” (com-era-ara-tom-arla-aba-era).

<sup>100</sup> No obstante, al leer una traducción el problema está en que esos nombres probablemente no causen gracia al lector hispanohablante, y sea antes una dificultad el solo hecho de deletrearlos. En el fragmento citado, a algunos de ellos les hemos realizado ligeras adaptaciones.

¡Qué reunión que ofreció el *gorodničhi* [alcalde]! Permítanme que les lea todos los que estuvieron allí: Tarás Tarásovich, Euplo Akínfovich, Eutijio Eutíjievich, Iván Ivánovich – no Iván Ivánovich, sino otro–, Savva Gavrilovich, nuestro Iván Ivánovich, Eleutherio Eleuthérievich, Makar Nazárevich, Fomá Grigórevich... ¡No puedo más! ¡Supera mis fuerzas! ¡La mano se me cansa de escribir! ¡Y las damas que había! Morenas y de tez blanca, largas y cortitas, gordas, como Iván Nikíforovich, y otras tan delgadas que parecía que a cada una se la podía esconder en las vainas de la espada del alcalde. ¡Cuántas cofias! ¡Cuántos vestidos! Rojos, amarillos, color café, verdes, azules, nuevos, reformados, rehechos; ¡pañuelos, cintas, carteritas! ¡Adiós, pobres ojos! Para nada han de servir ustedes después de este espectáculo. ¡Y qué mesa larga fue tendida! ¡Y cómo conversaron todos, qué murmullo que alzaron!

Además, no solo los nombres riman entre sí, sino que frecuentemente hay coincidencia de nombre y patronímico (Tarás Tarásovich, Iván Ivánovich, Eutijio Eutíjievich, Eleutherio Eleuthérievich), lo que da cuenta del gusto de Gógol por la aliteración. En el mismo fragmento, hay varias: *takij tónkij* (“tan delgadas”), *kážduiu móžno* (yambo, “a cada una se la podía”), *v shpáznie nóžni* (yambo, “en las vainas de la espada”). A menudo, como en el último caso, hay aliteración entre el epíteto y el sustantivo, o entre el adverbio y el adjetivo, o entre el sujeto y el verbo, o entre el verbo y el objeto; las aliteraciones pueblan todo el tejido sonoro (Белый, 1934).

Respecto de la onomatopeya, antes que de forma autónoma esta aparece en Gógol encarnada en las palabras –“chasquido”, “susurro”, “cacarear”, “deslizar(se)”, etc.– o en las frases –*dvier’ zatrieshala i periédñaia polovina Ivana Nikíforovicha...*: las sucesivas combinaciones de *ie* con *r* continuadas por una serie de *ies* imitan el chirriar de la puerta, “la puerta empezó a *chirriar* y la *parte delantera* de Iván *Nikíforovich...*”. Pero también hay casos donde, en vez de imitar la sonoridad, el narrador da elementos para que el lector se la represente:

Iván Ivánovich [...] se fue cerrando con un golpe la puerta, que *roncó con un chillido* [визгом захрипела] y se abrió de nuevo.<sup>101</sup> (Гоголь, 2001: 508)

A menudo, la reproducción de los sonidos se da mediante comparaciones: “...dio los dos con un sonido, como quien casca con un palo una olla rota” (*takim zvúkom, kak by*

<sup>101</sup> La traducción al castellano de Nina y Anatole Saderman, por ejemplo, evita el verbo “roncar”, y simplemente dice: “Luego cerró de un golpe la puerta, que se abrió de nuevo con un chirrido” (Gógol, 2012:153). También eligen traducir “chirrido” (más propio de una puerta) que “chillido”, pero ya se ha señalado en estas páginas cuán “humanamente” suenan las puertas de Gógol.

*kto kolotil pálkoi po razbítomu gorshkú*) (Гоголь, 1993: 41); la nariz “caía en la mesa con un sonido tan extraño como si fuera un corcho” (*pádal ná-stol s takim stránnim zvúkom, kak budto by probka*) (Гоголь, 1983: 53). En ambos ejemplos pueden observarse además toda una serie de aliteraciones, y en el segundo una melodía, un tarareo, incluso un tamborilear de dedos, que combina rítmicamente un decasílabo con un hexasílabo (separados por la coma). Iuri Lotman, en su artículo sobre el “realismo” gogoliano, dice que la noción de Gógol sobre la belleza casi siempre es escultural, es decir que se piensa en cierto espacio tridimensional (Лотман, 1997: 32). Nosotros agregaríamos una cuarta dimensión, que es el sonido, que lanza la escultura al movimiento, es decir, al tiempo.

### ***II.2.3. La gestualidad***

Además de los efectos sonoros, hay un marcado sentido plástico en Gógol que se expresa siempre en términos de movimiento. Gestos, expresiones, ademanes, mímica, impulsos: todo ello ocupa en su obra un lugar equivalente al de la sonoridad. Las representaciones gestuales en Gógol van de la simple descripción de una mueca o un ademán –“Iván Ivánovich no podía dominarse más: sus labios temblaban; su boca cambió la habitual posición de *íyiça* [la letra Ж] y se hizo parecida a una O”; “Iván Ivánovich le hizo una higa/le mostró el dedo medio...” (Гоголь, 2001: 507 y 508)– hasta los cuadros vivos. Probablemente, ello tenga que ver con el hecho de que Gógol haya sido actor, o al menos haya pretendido serlo.<sup>102</sup> En el liceo de Niežin, hizo reír a carcajadas al público interpretando incluso papeles femeninos, como el de la señora Prostakova en *El menor de edad*, de Fonvizin.<sup>103</sup> Y en no menor grado debe de haber influido su afición por la pintura: “Yo siempre he sentido una pequeña pasión por la pintura”, dice en *Arabescos*, en su artículo sobre Pushkin (Гоголь, 1952: 53). Recuérdese que en la misma antología dedica otro artículo al cuadro de Karl Briulov “El último día de Pompeya”, del que se ha hablado más arriba. Así describe el cuadro:

Las figuras las ha estampado con fuerza, con mano con la que solo un genio poderoso puede lanzar: es todo un grupo, detenido en el momento del golpe y que expresa mil sentimientos distintos, este orgulloso atleta, soltando un grito de horror, de energía, de

<sup>102</sup> Eichenbaum insiste en que quien asoma en los relatos de Gógol no es un narrador, sino un intérprete y un comediante (Эйхенбаум, 1918).

<sup>103</sup> Konstantín Bazilí, compañero de Gógol del liceo, escribió en sus memorias: “He visto esta pieza en Moscú y en Petersburgo, pero he guardado siempre la convicción de que ninguna actriz logró tan bien el rol de la señora Prostakova como lo había interpretado allá un Gógol de dieciséis años”. (Гоголь, 1952: 589).



orgullo e impotencia, que se cubre con una capa del remolino volador de piedras, esta mujer derrumbada en el pavimento, estirando su mano maravillosa y que nunca aún había aparecido tan hermosa, este niño que clava su mirada en el espectador, este viejo transportado por sus hijos, en cuyo cuerpo terrible respira ya la tumba, ensordecido por el golpe, cuya mano se ha petrificado en el aire con los dedos extendidos, [...] todo esto es tan potente, tan osado, tan armónicamente reunido en uno, como solamente puede surgir en la cabeza de un genio universal. (Гоголь, 1952: 110)

El suspenso de la imagen –de una imagen que ha sido “estampada con fuerza”, y que entonces conserva en sí ese impulso que le ha dado vida– está no obstante en la voz de Gógol cargado de movimiento, un movimiento que en el texto nace de la energía de la palabra,<sup>104</sup> pero que para Gógol sería anterior a ella y que estaría en la propia e insoportable tensión del suspenso. Obsérvese, no obstante, el uso exclusivo de la coma para yuxtaponer las imágenes. En la didascalia final de *El inspector*, donde instruye sobre el modo de representar la famosa escena muda que cancela la obra –y que tiene mucho en común con el cuadro de Briulov, como ya se comentara–, indica que los actores deben permanecer petrificados en la misma posición *un minuto y medio*. Más tarde, en una carta a Pushkin después de la primera representación de la obra se queja de que no han querido obedecerlo y han bajado pronto el telón:

...la última escena no va a tener éxito hasta que no comprendan que es simplemente un cuadro mudo, que todo esto debe representar un grupo petrificado, que aquí termina el drama y es reemplazado por una mímica enmudecida, que *dos o tres minutos* debe estar sin bajarse el telón, que todo esto debe cumplirse en las condiciones que exigen los así llamados cuadros vivos. Pero me contestaron que esto ata a los actores, que *sería necesario encomendar el grupo a un maestro de ballet*, que es incluso un poco humillante para un actor, y esto y lo otro y lo otro. (Гоголь, 1952b: 103) [el destacado es nuestro]

En su obra *Ninfas*, el filósofo italiano Giorgio Agamben analiza la relación entre las imágenes y el tiempo. Recupera para ello un tratado de danza del siglo XV escrito por un tal Domenico de Piacenza, en el que este maestro señala como central para aprender el oficio “danzar por fantasmata”, y entiende esta última noción como una presteza corporal, el suspenso instantáneo del movimiento “cuando se crea haber visto la cabeza de Medusa”, para luego, como el halcón que ve su presa, lanzarse nuevamente al vuelo

<sup>104</sup> Dice más adelante que el cuadro de Briulov encarna la escultura antigua transformada en pintura, pero sobre todo penetrada “de cierta música secreta. Su hombre está colmado de movimientos magníficamente orgullosos” (Гоголь, 1952: 111).

(Agamben, 2010: 13). Esta pausa, dice Agamben, no es inmóvil, sino que está cargada de memoria (de toda la serie anterior hasta llegar a ese punto, y eso es el fantasma, la imagen, por lo cual esta sería siempre cinética), cargada entonces de memoria y de energía dinámica (Agamben, 2010: 15). Los cuadros vivos gogolianos también tienen una motivación energética, musical, por cuanto la lógica del cuadro vivo fuerza una inmovilidad que no es del todo inmóvil, es acción en suspenso, puede percibirse la tensión que implica la contención del movimiento, hasta que este finalmente es liberado. Gógol utiliza aun en sus relatos este recurso teatral, generalmente a efectos humorísticos. En el de los dos Ivanés al que nos hemos estado refiriendo, hay dos de estos cuadros (lejos en este caso del estallido del Vesubio o la inminencia del Juicio Final), paródicos suspensos teatrales en la secuencia narrativa. El primero se presenta luego de la pelea entre los dos amigos:

Todo el grupo ofrecía un intenso cuadro: ¡Iván Nikíforovich, *de pie en medio de la habitación en la plenitud de su hermosura sin ninguna ornamentación!* ¡La mujer, *con la boca abierta y reflejando en su rostro la expresión más sin sentido y llena de miedo!* ¡Iván Ivánovich *con el brazo levantado en alto, como se representaba a los tribunos romanos!* ¡Era un momento extraordinario! ¡un espectáculo grandioso! Y entre tanto había solo un espectador: era el muchachito de la levita inmensurable, que *estaba parado bastante tranquilo y se limpiaba la nariz con el dedo.* (Гоголь, 2001: 508) [el destacado es nuestro]

En este caso, la frase final devuelve el dinamismo al oponer como contraste una imagen “vulgar” al “espectáculo grandioso”: la magnífica suspensión es alterada por un dedo apenas perceptible que hurga en la nariz. El otro cuadro sobreviene cuando Iván Nikíforovich entra al juzgado, inmediatamente después de que Iván Ivánovich ha presentado una demanda contra él, con su propia recíproca demanda:

No alcanzó [el juez] a decir esto, que la puerta empezó a chirriar y la mitad delantera de Iván Nikíforovich desembarcó en la sala de audiencias, la restante quedaba aún en la recepción. La aparición de Iván Nikíforovich, y encima en el juzgado, pareció tan fuera de lo corriente que el juez *soltó una exclamación*; el secretario *cortó su lectura*. Un oficinista, con una semejanza de semifrac de frisa, *tomó la pluma entre los labios*; otro *se tragó una mosca*. Aun el inválido que cumplía la función de estafeta y guardia, que hasta eso estaba de pie junto a las puertas, *rascándose en su camisa sucia con un galón en el hombro*, aun este inválido *abrió la boca y le pisó a alguien el pie.* (Гоголь, 2001: 522-523) [los destacados son nuestros]

Aquí, si bien nuevamente lo que se describe es una escena estática, la secuencia exhibe un *crescendo* en la intensidad de los gestos que tiene su culminación en un recurso clownesco (el pisotón). El suspenso, en los dos casos, está saturado de movimiento y energía. Pero esto sucede en Gógol aun con lo que por naturaleza es inerte, como los muebles de la sala de Sobakiévich, todos ellos “del natural más pesado e intranquilo”, *que parecen decir cada uno: “¡Yo también soy Sobakiévich!”* (Гоголь, 1993: 89) [el destacado es nuestro]. La animización es también una constante, y a menudo vuelve ominosos los objetos, los desfamiliariza (cfr. con el *unheimlich* freudiano). Así se *comporta* el jardín de Pliushkin:

Un viejo, amplio jardín *que se estiraba* por detrás de la casa, *que salía* más allá de la aldea y *luego se perdía* en el campo, cubierto de hierba y enmalezado, *parecía dotar él solo* de frescura a este amplio caserío y era lo único totalmente pintoresco en su artística desolación. Como nubes verdes y cúpulas irregulares de hojas *trepidantes* yacían unidas en el horizonte del cielo las cimas de árboles crecidos en libertad. El *colosal* tronco blanco de un abedul, privado de su parte superior, *rota por un temporal o una tormenta*, *se elevaba* de esta espesura verde y *se torneaba* en el aire como una *fulgurante* y correcta columna de mármol; su oblicua fractura puntiaguda, con la que terminaba hacia arriba en lugar de capitel, *se oscurecía* sobre su blancura nívea *como un gorro o un pájaro negro*. (Гоголь, 1993: 105) [los destacados son nuestros]

La animización corre sobre todo por cuenta de los verbos, que le imprimen una energía latente y pronta a rebosar, pero también contribuyen con lo suyo las hojas *trepidantes*, el tronco *colosal*, la columna *fulgurante*, el temporal y la tormenta (que han *arrancado* la copa): temblor, fuerza, destellos, y finalmente la fractura como un gorro (sobre una cabeza) o un ave posada, suspensa.

#### ***II.2.4. La función del discurso referido***

Ya se ha desarrollado en páginas anteriores cómo progresó la construcción del autor-narrador en Gógol. Ahora, a propósito de sus recursos compositivos y la fuerte impronta sonora y plástica de su prosa, se considerará brevemente el modo en que funciona el discurso ajeno o referido en el contexto narrativo que aquel construye, y seguiremos nuevamente para ello a Valentín Volóshinov. En su análisis de los modos en que la lengua rusa incorpora el discurso ajeno, esto es, un discurso reproducido por la voz autoral dentro de un determinado contexto, Volóshinov destaca –como ya se ha

señalado– la preeminencia de las formas directas *en su modalidad expresiva*, formas que impregnan incluso la transmisión indirecta y la cuasi directa. Y señala el caso de Gógol, donde las palabras de los personajes con frecuencia pierden el sentido temático, predominando en ellas su sentido puramente expresivo o pictórico (Volóshinov, 1992: 190). Esta tendencia *reifica* el discurso referido, lo que sucedería, dice, cuando “la [propia] palabra autorial aparece de por sí llena de colorido y reificada, o donde se introduce de plano un narrador caracterizado verbalmente”... (Volóshinov, 1992: 203). Cuando ello sucede –como frecuentemente podemos apreciar en Gógol–,

las definiciones objetivamente del personaje (por parte del autor) echan una espesa sombra sobre el propio discurso de aquel. [...] El peso semántico de las palabras ajenas disminuye, pero en cambio se refuerza su importancia caracterológica, su colorido o su tipicidad cotidiana. Así, al reconocer en escena a un personaje cómico según su maquillaje y su *tenu* general, ya estamos prestos a reír aun antes de comprender el sentido de sus palabras. Así es, en la mayoría de los casos, el discurso directo en Gógol... (Volóshinov, 1992: 210)

Esto es, a la inversa de Dostoievski, cuyos personajes hablan en su propio nombre y sobre los que el narrador no pronuncia ninguna palabra esencial que ellos no podrían admitir sobre sí mismos (Bajtín, 1998: 193-194), la voz de los de Gógol aparece ahogada por el contexto verbal que los enmarca. Así, el discurso ajeno en Gógol tiene eminentemente un sentido de caracterización pictórica, lo que no obsta para que, conforme lo ha leído Eichenbaum en su análisis de “El capote”, no pueda convertirse en un elemento estructural (el tartajeo de Akaki como principio compositivo de la *póviest*). En el caso de los dos Ivanés, también la manera en que hace hablar a los dos personajes principales es decisiva en la estructura misma, pues es un choque de lenguajes lo que los habrá de enfrentar. Lo remarca el autor, y contrasta lo “extraordinariamente agradable” que es oír a Iván Ivánovich, comparándolo “con una sensación parecida a cuando a uno le buscan en la cabeza o le pasan suavemente el dedo por el talón” (Гоголь, 2001: 495), con el carácter taciturno y las expresiones demasiado directas e “indecorosas” que suelta Iván Nikíforovich, “que mayormente calla, pero si le planta una palabrita, solo agárrese: lo pelará mejor que cualquier navaja” (Гоголь, 2001: 495).

Iván Ivánovich si lo convida con tabaco, siempre antes lame con la lengua la tapita de la tabaquera, después chasquea en ella con el dedo y, acercándose, dirá, si es usted

conocido suyo: “¿Será un atrevimiento si le pido, muy señor mío, de servirse?”; y si no es conocido: “¿Será un atrevimiento si le pido, muy señor mío, no teniendo el honor de conocer su rango, nombre y patria, de servirse?”. Iván Nikíforovich le da directamente en la mano su cuerno y agrega sólo: “Sír vase”. (Гоголь, 2001: 496)

Semejante caracterización realizada a priori indefectiblemente desobjetiva – desautoriza– cualquier discurso ulterior de los personajes.█

### II.3. La lengua que Gógol legó a la literatura rusa

En el capítulo anterior, al observar los procedimientos compositivos de Gógol, por supuesto que se estuvo ya hablando de la lengua gogoliana. Pero mientras allí se puso el acento en cómo manipula Gógol el lenguaje y explota sus posibilidades, en este capítulo nos proponemos examinar la lengua en la que él escribió en tanto *idioma*, la lengua de Gógol como *lengua rusa*.

En principio, una pregunta que siempre se presentó como polémica es por qué Gógol escribió en ruso y no en ucraniano. En ella hay posiciones que van desde que no conocía la lengua ucraniana (así lo sostenía, por ejemplo, el poeta ucraniano Tarás Shevchenko) hasta que la dominaba a la perfección. Páginas más arriba, a propósito de los relatos ucranianos, se ha señalado la condición “dialectal”, “doméstica”, que el ucraniano tenía por la época respecto del ruso, lengua de la cultura oficial, lo que promovía para los hablantes nativos del primero un bilingüismo mistificado, “macarrónico”. Y como Gógol no tenía por qué escapar a la regla, su ucraniano no era lingüísticamente puro, y lo mismo sucedía con su ruso,<sup>105</sup> cuestión que los críticos no dejaron de señalarle cuando publicó sus primeros relatos, hallando en ellos “barbarismos” y “provincialismos” (Барабаш, 2011). “Gógol”, lo defiende Bieli, “no dominaba la ‘gramática’ de la lengua rusa; dominaba la lengua como nadie, macanéándole permanentemente a la gramática formal” (Белый, 1934). Por otra parte, si se trasladó a Petersburgo lo hizo movido por la aspiración a “entrar en el gran mundo” (artístico, académico), y si en este último la lengua rusa apenas estaba conquistando un estatus, qué lugar cabía entonces que se reservara al ucraniano... Además, como ya se mencionara oportunamente, en ese momento “lo ucraniano” despertaba interés en tanto color, en el marco de un pintoresquismo para el consumo del público ilustrado, y solo en ese contexto eran admitidos los ucranismos lingüísticos,

<sup>105</sup> Lengua esta última en la que, según Andréi Bieli, “Gógol a veces se sentía extranjero” (Белый, 1934).

lejos de una lengua que pudiera reclamar un lugar en la cultura oficial. Iuri Barabash, en un artículo donde analiza la relación de Gógol con la lengua ucraniana, pone de relevancia otro aspecto en la elección del ruso por parte de aquel:

Gógol asimismo se daba cuenta de que tanto la imperfección de su propio ucraniano como la “inelaboración” de la lengua literaria ucraniana de entonces en su totalidad hubieran sido una barrera para su camino como escritor, obstaculizando la resolución de aquellos problemas universales que él desde el comienzo mismo se había puesto por delante, que habrían limitado la esfera de influencia de su palabra, que no oiría ni valoraría toda Rusia, tanto más, toda la humanidad... (Барабаш, 2011)

A propósito, ya se ha citado páginas atrás la reacción indignada de uno de los narradores de las veladas, el diácono Fomá Grigórievich, cuando le muestran un librito donde hay transcripta “en dialecto ucraniano” una de sus historias. Esto es, sus propios narradores intradiegticos defienden participar en una lengua *con determinado estatus literario*. No obstante, en Gógol dominaría lo que Bieli llamó la “mezcla abigarrada” a partir de la que aquel cuece *su propia lengua* (Белый, 1934). A esta mezcla se integraría la tensión entre el ruso y el ucraniano, un contrapunto esencial sin el cual “Gógol ya no sería Gógol” (Барабаш, 2011).<sup>106</sup> Esta tensión, o bien esta complementariedad, se inscribe en una “indecisión” mayor. Escribe Gógol en 1844 a su amiga Alexandra Smirnova:

Yo mismo no sé qué alma tengo, si de *jojol*<sup>107</sup> o rusa. Sé solamente que de ningún modo daría preferencia ni a la pequeño-rusa frente a la rusa, ni a la rusa frente a la pequeño-rusa. Las dos naturalezas están demasiado pródigamente dotadas por Dios, y cada una de ellas por separado encierra en sí como expresamente lo que no hay en la otra, signo evidente de que deben completarse la una a la otra. (Гоголь, 1952: 419)

Bieli señala que los contemporáneos de Gógol, aun asombrándose del contenido de sus creaciones (Pushkin entre ellos), subrayaban los “defectos del estilo”, hasta decir de él que no sabía escribir en ruso, lo que en parte, dice Bieli, era cierto (Белый, 1934).<sup>108</sup>

Pero esto que es señalado como un bilingüismo “defectuoso” por los dos lados no sería

<sup>106</sup> Para Barabash, esto último se reflejaría no solo en los ucranismos filtrados en el ruso de Gógol o los calcos rusos de palabras o giros ucranianos, sino en un modo de ver el mundo, una mentalidad “ucraniana” plasmada en el idiolecto gogoliano (Барабаш, 2011).

<sup>107</sup> Término con que los rusos llaman despectivamente a los ucranianos. A él, estos responden con el de *moskal'* (de Moscú, o ruso en general).

<sup>108</sup> Dirá luego Gógol en *Pasajes selectos...*: “En las críticas de Bulgarin, Senkovski y Polevói hay mucho de justo, comenzando incluso por el consejo que me dan de aprender antes a leer y escribir en ruso y recién después escribir” (Гоголь, 1847).

más que otra contribución a la mezcla mayor que constituye el estilo de Gógol. Así, cuando el elemento ucraniano desaparezca como tema de la creación gogoliana (a partir de las *póviesti* de tema petersburgués), la orientación hacia lo popular en el plano de la lengua se renovaría con la incorporación de voces, giros y fórmulas del ámbito oficinesco, del vocabulario técnico de distintos oficios y profesiones, de esclavismos eclesiásticos, de vulgarismos. Esta mezcla, fundamental en el estilo de Gógol, es la que produce el contraste entre “convencionalismos horribles” (propios de estudiantes, no de maestros del estilo, dice Bieli; Белый, 1934) y frases originales y vigorosas, combinaciones que contribuyen a crear un barroco gogoliano desde el punto de vista del estilo, donde la perspectiva aparece permanentemente dislocada con diferentes recursos. (Ya se mencionó el mismo efecto en la perspectiva sintáctica y semántica). Cabe decir aquí que los contrastes estilísticos son allanados en las traducciones, salvo aquellos que se cuelan involuntariamente cuando el traductor se atiene a la estricta correspondencia lexical. En cambio, raras veces aparecen los que dependen de una lectura e interpretación más atada a la superficie del texto, capaz de detectar la mezcla de discursos pertenecientes a diferentes ámbitos y sus particularidades, cuando mucho del humor de Gógol sale precisamente de tales choques. Se lee en “El capote”:

Pero el *personaje significativo*, completamente, por lo demás, satisfecho con las *ternezas familiares domésticas*, halló *decente tener para lo tocante a las relaciones amistosas* una amiga en otra parte de la ciudad. (Гоголь, 1983: 138).<sup>109</sup> [los destacados son nuestros]

Gógol mismo ha sido funcionario (empleado público) a su llegada a Petersburgo, y de allí el torrente de dialectalismos y fórmulas oficinescas que entraron en su obra, lo cual habla a su vez de su permeabilidad a la lengua, de su capacidad de sumergirse en ella y asumirla. En ese sentido, por ejemplo, mantendría una pequeña polémica publicística con el crítico Senkovski, quien atacó el uso de los viejos pronombres eslavos «сей» y «оньй» (*ciéi, ony*) como “inconvenientes” y “fuera de lugar” en la lengua rusa. El primero –se recuerda– es el demostrativo de primera persona “este”, reemplazado en el ruso moderno por «этот» (*étot*, y sus variantes femenina y neutra), y el segundo es el posesivo de tercera persona “su”, reemplazado por la declinación genitiva del pronombre personal de tercera persona, «ero» (y sus variantes femenina y neutra: “de él”, “de ella”, “de ellos/as”). A la crítica de Senkovski, enmarcada en una

<sup>109</sup> Confrontamos con la traducción de Corregidor: “Pero la *persona importante*, muy contenta, por otra parte, de esas demostraciones de afecto casero y familiar, consideró conveniente tener una amiga en el otro extremo de la ciudad y mantener relaciones amistosas con ella” (Gógol, 2012: 291).

lucha de resabios “karamzinianos” por una lengua moderna rusa, Gógol respondió que no entendía por qué estaban fuera de lugar, siendo *muy de uso en el ámbito administrativo y de procedencia eslavo-elesiástica* (en Виноградов, 1990: 283). Apunta asimismo Vinográdov que la lengua de *Almas muertas* “abunda en la fraseología y la sintaxis de los dialectos propios de los negocios, los oficinescos y los conversacionales del ámbito funcional” (Виноградов, 1990: 308). Se volverá sobre estos aspectos cuando se analicen las traducciones de la novela.

En lo que hace al eslavo eclesiástico, Gógol defendería la conjunción de “lo viejo y lo nuevo”, llamada a constituir la síntesis “clásica” que le serviría de materia lingüística para escribir *Almas muertas* (Виноградов, 1990: 285-286). “...la lengua nuestra”, escribe en *Pasajes selectos...*, “es como si estuviera creada para la lectura experta, al encerrar en sí todos los matices de los sonidos y *los pases más audaces de lo elevado a lo simple en el mismo discurso*” (Гоголь, 1847) [el destacado es nuestro]. Pero muchos eslavismos utilizados por Gógol ya habían sido apropiados por la retórica oficial más solemne e incorporados a la jerga burocrática, y por eso el uso que hace de ellos está teñido de ironía autoral. Surge la sensación, dice Vinográdov, de una demostración manifiesta de “las flores de la elocuencia social”, de las “bellezas” retóricas de la lengua eclesiástico-civil (Виноградов, 1990: 303). Así, al arrojar sobre las formas consideradas elevadas un tinte paródico, la pretendida síntesis no fue tal (Pushkin había ido en ella más lejos), y los “esfuerzos” de Gógol por una restauración eslavo-elesiástica quedó sobrepasada en su obra por “lo nuevo”, de impronta decididamente popular.

La ironía autoral también alcanza el lenguaje afectado de la alta sociedad de marca provinciana, formas imitativas del *bon ton* de las capitales, con elementos provenientes de la literatura sentimental y romántica. La influencia del sentimentalismo, cuyo gran exponente ruso fue –como ya se ha dicho– Nikolái Karamzín, alcanzó un espectro mayor que el clasicismo (de cuño restringidamente aristocrático), sobre todo en el público femenino, modelando gustos, disposiciones anímicas y formas expresivas del lenguaje. La nueva orientación sentimentalista *al lector* era en realidad, dice Tyniánov, una orientación hacia *la lectora* (Тынянов, 1968). Recordemos estos versos de *Evgueni Onieguin* sobre exponentes femeninos de la nobleza provinciana campesina, como Tatiana y su madre:

Temprano le gustaron las novelas;

lo eran para ella todo;



se enamoró de los engaños  
de Richardson y de Rousseau.  
Su padre era un buen muchacho,  
quedado en el pasado siglo;  
mas no veía en los libros daño;  
él, sin haber leído nunca,  
juguetes vacuos los juzgaba

y no se preocupaba por  
qué tomo dormía hasta la mañana  
bajo la almohada de su hijita.  
Por Richardson su propia esposa  
había perdido la cabeza.  
(Пушкин, 2001: 41)

El sentimentalismo acentuó la galomanía reinante en la alta sociedad rusa<sup>110</sup>, y nuevamente nos remitimos a Pushkin: cuando Tatiana se dispone a escribir su famosa carta a Onieguin debe hacerlo en francés, pues “conocía mal el ruso,/ nuestras revistas no leía,/ y se expresaba con esfuerzo/ en su lengua natal,/ de modo que escribía en francés” (Пушкин, 2001: 56). Se lamenta Gógol en *Pasajes selectos...*: “Nuestra sociedad, lo que no ha sucedido hasta hoy con ningún pueblo, se ha educado en la ignorancia de su propia tierra en medio de su propia tierra. Incluso la lengua fue olvidada...” (Гоголь, 1990). En su narrativa, las invectivas contra este amaneramiento, esta afectación “provinciana”, se dan a través de la sátira, sobre todo, sostiene Vinogradov, atacando el estilo sentimental-romántico mundano de las damas (Виноградов, 1990: 277-278). Traducimos de *Almas muertas* un fragmento del diálogo entre “la dama agradable en todos los sentidos” y “la dama simplemente agradable”:

—Pero permítame, permítame solamente contarle... almita, Anna Grigórievna, ¡permítame contarle! Pues es una historia, ¿comprende?: una historia, cequonapel histuar [fr. *ce qu'on appelle histoire*] —decía la visitante con una expresión casi de desesperación y una voz de completa súplica. Cabe observar que en la conversación de ambas damas se entremezclaban muchas palabras extranjeras y a veces por entero largas frases francesas. Pero por más lleno que esté el autor de veneración hacia esos beneficios salvadores que trae la lengua francesa a Rusia, por más lleno de veneración hacia el encomiable hábito de nuestra alta sociedad, que se explica en ella a toda hora del día, por supuesto, por su profundo amor a la patria, pero con todo eso no hay modo de que se decida a introducir una frase de cualquier lengua ajena que sea en este su poema ruso. Así, vamos a continuar en ruso. (Гоголь, 1993: 171)

<sup>110</sup> Los ukaces del zar eran redactados en francés para que este los firmara. Luego el almirante Shishkov (aquel defensor del eslavo eclesiástico que polemizara con Karamzín) los traducía al ruso; el propio ministro de Educación, Serguéi Semiónovich Uvárov, hablaba el ruso con dificultad (Fanger, 1985: 90).

Más allá del esnobismo lingüístico, lo que sin dudas aparece aquí parodiado es el espíritu karamziniano, resabios de una cultura de salón ya *demodée*, focalizada en las damas. Aún en tiempos de Pushkin, señala Туня́нов, los salones eran en su género un hecho literario, y “la ‘lectora’ era la justificación y el prisma del sistema particular de una lengua literaria ‘agradable’ y ‘estetizada’” (Туня́нов, 1968). Pushkin mismo debió luchar contra esta “lectora”, en tanto ya para Gógol es pura materia lingüística, a la par de otras formas dialectales. En el ejemplo citado, el acento está puesto en la galomanía. Continúan las damas:

–¿Pero qué historia?

–Aj, vida mía, Anna Grigórievna, si usted pudiera solamente figurarse la situación en la que yo me encontraba, imagínese: viene a verme hoy la protopota –la protopopa, la mujer del padre Kirila–, ¿y qué hubiera creído usted: nuestro santito, el forastero nuestro, qué tal, eh?

–¿Cómo? ¿Acaso y a la protopopa le *ha hecho la corte*? [el destacado es nuestro] [*ustroil kur*, calco del fr. *faire la cour.*] (Гоголь, 1993: 171)

Este estilo también contagia la lengua del pueblo, si bien a menudo en ella se traduce en “barbarismos”: la sintaxis se desacomoda, se producen desplazamientos semánticos, esto es, desajustes entre el significado y el significante, usos equívocos, adulteraciones morfológicas. Así hace monologar Gógol a Ósip, el criado de Jlestakov, en “El inspector”:

¡Ej, me hastió esta vida! De veras, nel campo es mejor: igual sin *vida pública* [*publichnost'*: carácter público, contaminación con *vida social*], es menos preocupación; te consigues una mujer y te pasas el siglo entero echado en la estufa comiendo pasteles. Bueno, quién lo discute: por supuesto, si hay que decir la verdad, vivir en Píter es mejor que todo. Si hay dinero, la vida es  *fina y política* [*politichnaia*: contaminación con *politesse*]: *tiatros* [*kiatr* en lugar de *teatr*], los perros te bailan, y todo lo que quieras. Todo se espresa en  *fina delicatese...* (Гоголь, 1983: 176-177) [los destacados son nuestros]

Semejante diglosia, que manifiestan discursivamente todas las voces de Gógol, también alcanza a la propia voz autoral. Es que, como señala Vinográdov, “muchas palabras, fórmulas, giros, se desplazan libremente desde los discursos de las personajes de distinta posición social al estilo del narrador” (Виноградов, 1990: 281). Ya se ha mencionado la complejidad de la voz narrativa en Gógol y la permeabilidad que existe entre esta voz y la voz de los personajes, convirtiendo el “fading” de las voces

barthesiano en el recurso estilístico por excelencia. Y semejante tratamiento del lenguaje, ese discurrir como pura cháchara donde participan elementos diversos, hace lugar incluso a las “incorrecciones”. Bieli, en el capítulo cuarto de su citado libro, dedica un último apartado a “Las inexactitudes de la lengua”, y lista: “Incorrectos los casos” (da ejemplos), “Con los verbos, mal” (da ejemplos), “Horribles los gerundios” (da ejemplos), “Confusión en los aspectos, los prefijos” (da ejemplos), “¡No hay caso con los verbos! No hay caso con las conjunciones...” (da ejemplos), “Tartajeantes los adverbios” (da ejemplos) (Белый, 1934).<sup>111</sup>

En este marco, no obstante, y con sus propias dificultades, Gógol no se resigna a la mistificación solo como rasgo de color, y participa de la lucha por rescatar la lengua rusa recurriendo a todos los reservorios posibles donde aquella pudiera estar depositada. Como señala más de una vez en *Pasajes selectos...*, “nuestra propia lengua fuera de lo común es aún un misterio [...] es ilimitada y puede, viva como la vida, enriquecerse a cada momento, abrevando por un lado en las palabras elevadas de la lengua eclesiástico-bíblica, y por otro lado escogiendo a elección denominaciones precisas de sus innumerables dialectos, diseminados por nuestras provincias”... (Гоголь, 1990). De allí su afección minuciosa a los vocabularios técnicos y profesionales, las jergas, la onomástica, los nombres comunes de plantas y animales, los dialectos, sobre todo, aquello que no estuviera contaminado por influencia de otras lenguas; lo que explica asimismo el lugar que lo oral popular cobró en la construcción de su propio lenguaje. “No se olvide”, escribe a Anna Mijáilovna Vielgórskaia en octubre de 1848, “que me prometió cada vez que encuentre a Dahl hacerle contar sobre el modo de vida de los campesinos en distintas provincias de Rusia. Entre los campesinos especialmente se hace oír la originalidad de nuestra mente rusa” (Гоголь, 1952e).<sup>112</sup> Testimonio de su coleccionismo lexical son asimismo sus libretas de notas, que según Pável Ánnienkov eran muchísimas. En la de 1841-1844, por ejemplo, apunta nombres locales de peces, sus hábitos, si son o no comestibles, vocabulario relativo a la pesca; frases oídas que lo impresionan por su poesía o fragmentos de canciones populares; tipos de bosque según

<sup>111</sup> Vladímir Dahl, el gran creador del *Diccionario de la lengua granrusa viva*, escribió a Pogodin en abril de 1842: ...“¡Asombroso hombre Gógol! Te dejas llevar por su relato, te lo tragas con avidez hasta el final, lo relees otra vez y no adviertes en qué lengua salvaje está escribiendo. Te pones a analizar minuciosamente, ves que no se debería escribir ni hablar así en absoluto; pruebas corregirlo, lo arruinas, no se puede tocar la palabra. ¿Qué sería si escribiera en ruso?”... (en Виноградов, 1970)

<sup>112</sup> Vladímir Dahl (1801-1872) sería quien de algún modo materializaría, aun con sus diferencias de enfoque, el proyecto lexicográfico gogoliano. Su *Diccionario...*, cuya primera edición es de 1863 (primer tomo) y 1865 (tomos 2 y 3), incluye unos 200 mil términos de procedencia oral y escrita con sus distintas variantes regionales, que además son puestos en contexto mediante la cita de los proverbios, dichos y adivinanzas en los que aparecen.

los árboles que predominan, su densidad o su destino (para la tala, ya talado); nombres de talleres y oficios; partes de una isba; pelajes, anatomía y contexturas caninas y hasta nombres propios de perro; pequeños diálogos oídos a *mužiks*; nombres de comidas, platos y salsas; denominación específica de los distintos gritos de las aves y animales salvajes; colores de las palomas y vocabulario relacionado con su caza; cuándo y cómo se siembra y se cosecha el trigo; diversos oficios campesinos; hábitos, festividades; formas dialectales de la provincia de Orenburg, funciones destinadas al gobernador; clases de coimas que reciben el gobernador y el fiscal (!); etc. (Гоголь, 1952a). Dice Vinogradov que en las capas profundas del habla rusa Gógol encontró yacimientos de “tesoros de la palabra nacional”, intocados por la cultura occidental, y que “el fondo discursivo mixto del estamento medio debe ser transformado, purificado semánticamente e ‘iluminado’ con ayuda de estos principios fundamentales del ‘espíritu ruso’” (Виноградов, 1990: 314). En ese sentido, puede decirse que la lengua de Gógol, como aspiración y como resultado, es la lengua “plebeya”, provinciana en sentido propio y figurado, marginal hasta ese momento respecto de las formas de la alta sociedad en las que incluso Pushkin había referenciado sus creaciones populares. Sintetiza Bieli:

Gógol es la epopeya misma de la prosa, por cuanto en ella la lengua popular rusa vertió la vida en “la literatura y nada más”; el “estilo” del noble pequeño-propietario, descendido a la burguesía pobre, el engolamiento del oficinista y el gusto grosero del seminarista él los soldó junto con los dialectos populares locales a la forma literaria [...] allí donde había lenguas locales y de grupos sociales, surgió la “lengua de lenguas”, flexible en los matices de tránsito, de dialecto a dialecto. Y la nueva lengua encendió la vida en nuestros mejores prosistas clásicos. Renació la noción misma de “prosa”; y la literatura rusa ocupó el primer puesto en la mundial. El empujón para ello está en Gógol. (Белый, 1934)

Esa “lengua de lenguas” se exhibe a partir de él como lengua doméstica, la del trato “entre nos”, sin adulteraciones ni hipocresías estilísticas, como se habla cuando no hay presente ningún inspector de Petersburgo. Pero no al modo de una deliberada autolimitación, de una suerte de resignación a la lengua natal, sino, bien al contrario, por haber intuido y descubierto su extraordinaria y original riqueza semántica y musical. “Te asombras de las preciosidades de nuestra lengua”, escribió en *Pasajes selectos...*, “cualquier sonido, es un regalo; todo es granuloso, grueso, como la perla misma, y de

veras, algunas denominaciones son más preciosas que la cosa misma” (Гоголь, 1990). Y en *Almas muertas*:

–¡Ah, el remendado, el remendado! –exclamó el *muyik*.

Le había añadido un sustantivo a la palabra “remendado”, muy logrado, pero no utilizado en la conversación mundana, y por eso lo dejamos pasar. Aunque puede adivinarse que había sido expresado muy exacto, porque Chíchikov, aunque el *muyik* hacía tiempo ya se había perdido de vista y mucho habían marchado adelante, todavía no obstante se seguía sonriendo con malicia, sentado en la *brichka*. ¡Se expresa fuerte el pueblo de Rusia! Y si recompensa a alguno con una palabrita, pasará esta a su linaje y a su descendencia, la arrastrará consigo a su trabajo, a su retiro, a Petersburgo y al fin del mundo. Y por más que después te ingenies y ennoblezcas tu apodo, aunque obligues por plata a escribanuelos a extraerla de un antiguo linaje principesco, nada te ayudará: graznará por sí mismo el apodo con toda su garganta de corneja y dirá claramente de dónde voló el pájaro. Pronunciado con justeza, lo mismo que lo escrito, no lo cortarás con el hacha. Y qué preciso suele ser lo que ha salido de lo profundo de Rusia, donde no hay ni alemanes, ni finlandeses, ni ninguna otra tribu, sino el propio autodidacta, la viva y diestra mente rusa, que no tiene pelos en la lengua, no empolla las palabras como clueca a sus pollitos, sino que la manda de golpe, como un pasaporte por los siglos, y nada harás con agregar después cómo son tu nariz o tus labios – ¡de un solo trazo estás dibujado de pies a cabeza! (Гоголь, 1993: 101-102)

Gógol trabajó durante gran parte de su vida en una “Recopilación de palabras de uso popular, antiguas y poco utilizadas”, así como también se había propuesto publicar un “Diccionario explicativo de la lengua rusa” para el que reunió abundante material (unos 2800 vocablos) (Гоголь, 1952c). Sus fuentes fueron tanto orales como literarias, pues también recurrió a diversos diccionarios por entonces en curso, como los de la Academia Rusa, la Academia de Ciencias, un diccionario de eslavo eclesiástico, un diccionario de ruso-francés, que explicaba las etimologías de las palabras rusas, etc. Estos materiales contienen tanto palabras de uso corriente como en desuso, así como expresiones y palabras regionales y dialectales. Recuérdese a propósito que, además, en los dos prólogos de sus *Veladas...* agrega Gógol un pequeño glosario de ucranismos, y que son recurrentes las digresiones en *Almas muertas* a propósito de las palabras, los sonidos, los significados (como en los ejemplos que acaban de citarse). Dice en el prólogo esbozado para su diccionario:

A lo largo de muchos años de trabajar con la lengua rusa, cada vez más impactado por la precisión y el juicio de sus palabras, me he ido convenciendo más y más en la necesidad esencial de un diccionario explicativo que expusiera, por así decir, de cara la palabra rusa en su significación directa, que la iluminara, *que manifestara su dignidad sensitiva, tan frecuentemente inadvertida* [el destacado es nuestro], y pusiera en parte de manifiesto su procedencia. Tanto más me parecía imprescindible este diccionario por el hecho de que en medio de la vida foránea de nuestra sociedad, tan poco propia del espíritu de la tierra y el pueblo, se pervierte el significado directo, verdadero de las palabras de raíz rusa, a unas se les atribuye otro sentido, otras son olvidadas por completo... (Гоголь, 1952с: 441).

Agrega que no ha emprendido esta tarea porque tenga gran capacidad para ello, sino que lo ha hecho movido por “el amor a la palabra rusa” y por el propio deseo y “placer” de conocerla más (Гоголь, 1952с: 442). Así, en Gógol como en Pushkin, escribe Vinográdov, la creación se combina con los intereses del historiador, el etnógrafo, el filólogo: “Poseyendo el instinto genial, fuera de lo común, de la lengua rusa, Gógol la perfeccionó y la enriqueció con la inmensa y abnegada tarea del lingüista, del investigador independiente del corpus lexical de la lengua rusa y las leyes de su semántica, así como de sus particularidades constructivas” (Виноградов, 1970). Ello es clave para pensar esta lengua literaria que, luego de las profundas reformas culturales que sufrió Rusia y de los extravíos y mistificaciones a los que en consecuencia la propia lengua estuvo sometida, tuvo que reinventarse para poder dar expresión genuina a las fuerzas, ideales estéticos, espirituales y sociales que alientan en toda verdadera literatura. Gógol saldó esa búsqueda iniciada por los clasicistas un siglo antes tomando como patrón todo el amplio espectro de la lengua viva en el pueblo.

En la lengua de Gógol, dice Bajtín, se recuperan no solo palabras que no tenían lugar en la lengua normativa abstracta, sino redes enteras de significación, por cuanto cada palabra depende de su contexto discursivo y de la situación que la engendró para hallar su verdadero sentido y su verdadera música. Excluidas de la lengua oficial, de la escritura, de la literatura, siguen vivas en la vida que habla, por cuanto, señala Bajtín, “estas situaciones y los giros discursivos no mueren, aunque la literatura pueda olvidarse de ellos o incluso eludirlos. Por eso el regreso al habla popular viva es imprescindible...” (Бахтин, 1990). Ir adelante, agrega, puede solo la memoria, no el olvido. Es la memoria la que puede volver al comienzo y renovarlo, y aquí comienza la tarea vivificadora, demiúrgica, del artista.

## II.4. Conclusiones generales acerca de la composición, el estilo y la lengua de Gógol

La emergencia de Gógol en la prosa rusa se dio en un momento histórico particular: el desplazamiento de una cultura aristocrática de la palabra por parte de nuevos actores sociales de extracción burguesa. Los géneros narrativos, por su parte, se encontraban escasamente desarrollados y profundamente ligados a una cultura de salón, creada por la escuela karamziniana, que estrechaba el lenguaje para ajustarlo a la idea de “buen tono”. La aparición de un autor rebosante de vitalidad creadora, proveniente asimismo de los márgenes de la cultura oficial, estaba llamada a desbordar los diques de contención de la lengua literaria y proponerle nuevos cauces. La palabra rusa es explorada, paladeada, sopesada, sometida a contrastes: visibilizada. En principio, la explosión es producida por el entusiasmo nostálgico que evoca la Arcadia, que conlleva, a la vez, una determinada centralidad del lenguaje. Gógol comienza, en efecto, por traer al primer plano la relevancia de la voz narrativa, una voz en tanto voz, construida sobre plenos recursos de la oralidad. En esta oralidad se manifiestan tanto diversos niveles de lengua –conforme con la educación del narrador intradieгético– como el contraste o la combinación de dos variantes idiomáticas.

Esta modalidad oral se atenuará a partir de sus creaciones de tema peterburgués, pero ello no quiere decir que se abandonen, ni mucho menos, los recursos compositivos de lo que se han definido como *skaz*. El contacto con la cultura funcionarial de la gran ciudad, cuyas formas expresivas uniformaban la retórica de los sectores medios retratados por Gógol, hizo que se incorporaran a su prosa el léxico, los giros, la solemnidad del discurso administrativo, fundamentalmente escrito. Pero el caso es que Gógol lo asume, primero, como un engolamiento de la voz, y en definitiva siempre como *entonación*, en tanto brota de una cuerda tensa que hace, de las tiradas, amplias parábolas de energía verbal. Así comienza “El capote”:

En el departamento... pero mejor no nombrar en qué departamento. No hay nada más susceptible que todo género de departamentos, regimientos, oficinas y, en una palabra, todo género de estamentos de servicio. Ahora ya cualquier persona particular considera ofendida en su persona a toda la sociedad. Dicen, asaz recientemente ingresó una solicitud de un capitán de policía rural, no recuerdo de qué ciudad, en la cual expone claramente que son pisoteadas las ordenanzas estatales y que su sagrado nombre es pronunciado decididamente en vano. Y como prueba adjuntó a la solicitud un enormísimo tomo de una

composición romántica donde cada diez páginas aparece un capitán de policía rural, en algunos pasajes hasta en estado de ebriedad. (Гоголь, 1983: 111)

El tratamiento paródico de esta elocuencia oficial es un nuevo rasgo de estilo que se incorporaría a su obra posterior, especialmente a *Almas muertas*. No obstante, en el mismo fragmento, y esta es otra profunda marca estilística, conviven otros registros además del administrativo: el coloquial conversacional de la primera frase, luego de “dicen”, “no recuerdo”, y el eclesiástico de “es pronunciado su sagrado nombre *en vano*” (*vsuie*, el adverbio ruso que traducimos como “en vano”, se utiliza casi exclusivamente en fórmulas eclesiásticas). Asimismo, a estos rasgos de naturaleza discursiva se observó que Gógol agrega recursos sonoros y mímicos, que intensifican una orientación del lenguaje hacia el plano de su expresividad poética desnuda. Reafirma este tratamiento el desdén deliberado por la lógica semántica que exhibe en frases como “¡Maravillosa persona Iván Ivánovich! Le gustan mucho los melones” (Гоголь, 2001: 492). O bien:

Ya vestido, se acercó al espejo y estornudó *tan* ruidosamente *que* un pavo que en este momento se acercaba a la ventana –la ventana estaba muy cerca del suelo– se puso de repente a parlotearle algo y asaz velozmente en su extraña lengua, *seguramente* “gusto en saludarlo”, *a lo que* Chíchikov le dijo imbécil. (Гоголь, 1993: 43) [el destacado de los conectores es nuestro]

Por otra parte, la lengua rusa que sincretiza Gógol –además de las particularidades generales de la lengua literaria que se han relevado en la primera parte del trabajo– es una lengua compleja en la pluralidad de su extracción, en los choques que propone entre lo elevado y lo bajo, entre lo arcaico y lo nuevo, entre lo libresco y lo coloquial, entre lo mundano y lo eclesiástico. Los propios rusos señalan lo “difícil” que es leer a Gógol. Así, para quien emprende la tarea de su traducción, advertir todos estos elementos en los que nuestro trabajo se ha detenido es condición fundamental para elaborar una versión justiciera. Gaiáné Karsián, en su artículo “La percepción de N. V. Gógol en España” – publicado en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, de la Universidad del País Vasco en 2002–, señala que uno de los defectos principales de las traducciones al español, que –según él– se habrían ido corrigiendo en las últimas décadas, es la “neutralización de las peculiaridades estilísticas del original”. Muchos han hablado del “enigma de Gógol”, señala en el cierre, pero para los



hispanohablantes los enigmas a atender son los lingüísticos (no solamente, agregamos nosotros); por ello, “en adelante los traductores españoles se verán obligados a buscar otras salidas a estos enigmas todavía pendientes de resolución. Sólo bajo esta condición la palabra de Nikolái Gógol, tan asombrosa y sorprendente, llegará a ser reconocible para los lectores españoles” (Karsián, 2002: 8).

Conforme nuestro trabajo ha querido demostrar hasta aquí, esos enigmas no son tales. Son ni más ni menos que los curiosos y diversos colores de una paleta amplia que el ojo tiene que poder aislar. El traductor tiene que ser antes que nada un mejor lector. “Interpretar un texto”, dice Roland Barthes, “no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho [...] Este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes”... (Barthes, 2009: 15). Es en esos significantes donde se inscriben el estilo, la música, el humor, la emoción. La solvencia con que a posteriori el traductor traslade esto a su propia lengua parece una tarea infinitamente menor.

### III. ALMAS MUERTAS

#### III.1. Sobre traducción. Criterios y problematizaciones

Después de haber observado las vicisitudes históricas que conformaron la lengua nacional rusa y la consolidación de una lengua literaria que, a la vez que pudo tener desarrollo pleno a partir de un cierto estado de madurez de la primera, contribuyó decisivamente a su ampliación y democratización –y la obra de Gógol es la expresión cúlmine de esta contribución–, es el cometido de este trabajo examinar en qué grado y de qué forma sus rasgos particulares son reflejados en las traducciones al español. Para ello, es necesario antes precisar un modo determinado de comprender la tarea de traducir que guíe el análisis, así como examinar otros aspectos profundos que –según nuestro criterio– entran en juego al momento de poner en relación dos lenguas de tradiciones muy diferentes.

##### *III.1.1. Digresión a propósito del signo lingüístico y su referente*

Traducir de una lengua a otra habilita analogías diversas, según la disciplina y el género de los cuales se trate, según el autor, según el traductor y cierta cultura traductotal en la que pueda estar consciente o inconscientemente inmerso, según el grado de cercanía y/o familiaridad entre ambas lenguas. Respecto de esto último, la sustancia simbólica del lenguaje puede arraigar en fundamentos diferentes y por ello tener, cada lengua en particular, una orientación diferente, cargar implícita una determinada concepción del lenguaje y sus designios que ejerza alguna tensión al tratar de volcarse en otra o de acoger a otra. La lengua rusa y la española –no obstante remotas referencias comunes en el indoeuropeo, en la expresión de un mundo de valores fincados en el cristianismo y en la cierta aproximación que significó la occidentalización de Rusia reseñada más arriba– encarnan tradiciones culturales distintas. Por ende, tanto sus literaturas como la materia lingüística de que están hechas también han tenido una génesis y un cometido diferentes. Las breves páginas que siguen –que reelaboran parte de mi monografía “Traducir lenguajes” (2014)<sup>113</sup>– quieren problematizar una cierta idea del lenguaje, común a todas las lenguas occidentales, que diferiría de aquella que ha orientado a la lengua literaria rusa. Se sigue para ello el derrotero que trazan algunos textos del filósofo italiano Giorgio Agamben –anteriores a

<sup>113</sup> Escrita a instancias del seminario “La ‘vida’ antes de su desnudez. La relación entre el concepto de vida y el arte en la obra temprana de Giorgio Agamben”, dictado en 2013 por la doctora Paula Fleisner.

su proyecto “Homo Sacer”–, donde desanda didáctico los caminos de la metafísica y expone sus tribulaciones acerca del destino del lenguaje (el destino del hombre). En ese itinerario, con recurrencias, el lenguaje poético (o el lenguaje como lenguaje poético) ocupa un lugar central.

La pregunta por la carnadura del lenguaje es una obsesión, no ya de la lingüística, sino de la metafísica occidental. Es que desde que Aristóteles definiera al hombre como animal con *logos* (ζῷον λογὸν ἔχων), el lenguaje en Occidente quedó ligado –a partir de este principio negativo– al destino de la metafísica. Si en el principio era el Verbo y el Verbo era Dios, quiere decir que después del principio ya no lo fue. El lenguaje se volvió opaco, sospechoso. En su artículo “Fábula y hado” (1966), Agamben empieza por interrogarse acerca del fin del lenguaje, en tanto el fin es aquello que definiría su sentido. Y aquí inicia –siguiendo a Pierre Klossowski– un derrotero articulado por la negatividad: el significante como algo que se define por lo no-significante, el primer lenguaje como no-lenguaje, Dios como ausencia de significado, etc. Con la palabra de Dios creando el mundo, se inicia el lenguaje tal como lo concebimos, el mundo deviene la fábula, lo hablado de Dios, y se convierte a la vez en el destino del hombre, esto es, de un hombre que ha sido arrojado en el lenguaje (por ello el *logos* occidental apareció en el inicio de la metafísica). Pero con el mundo convertido en la “fábula” de Dios, surgió la distancia con el otro mundo, el mundo “verdadero”, y desde entonces fue preciso tender lazos hacia él. Con el cristianismo, nuevamente, “la palabra se hizo carne” y anduvo un tiempo entre nosotros, lo cual reafirma una idea del lenguaje que sigue realizando la presencia de una ausencia. (Esto es, agregamos nosotros, necesita remitir a un referente, lo cual es en definitiva una reactualización de la idea platónica: esta noción que liga bíblicamente divinidad (verdad) y lenguaje en términos de representación es una noción griega; los evangelistas estaban ya inmersos en una atmósfera griega). La modernidad, por su parte –continúa Agamben–, al construir la idea de “sujeto” desplazaría al destino como fundamento de la palabra (el hombre arrojado en el lenguaje) y su lugar lo ocuparía la experiencia. Pero esta experiencia se terminaría revelando como una experiencia alienada, escamoteada al hombre (volverá Agamben sobre la experiencia en *Infancia e historia*, 1978). Por ello concluye que hoy la palabra ha vuelto a ser Dios, que el mundo ha sido reabsorbido en la fábula, claro que con un cambio de sustancia (no es ya la fábula de Dios sino la de la ciencia y la técnica), una palabra que ha perdido su vínculo con la verdad. (Antonin Artaud, en *Théâtre*

*alchimique*, hablará de “palabras que han cesado de hacer imagen, y que se han convertido en un cementerio para el espíritu”; citado en Agamben, 1966). Así, el planteo de “Fábula y hado” expone la problemática de un lenguaje sujetado a un mundo otro, un mundo otro donde se presume el vacío. Porque aun cuando en el presente queda abolida la diferencia entre el mundo verdadero y el de las apariencias, la palabra vuelve a ser ella misma Dios pero porque Dios ha muerto. Se reactualiza, según esta mirada, la relación con la ausencia, y el hombre no es nunca dueño del lenguaje.

A partir de estas consideraciones de Agamben, una pregunta posible es cuándo pierde la palabra, en Occidente, su relación con la verdad. En el primer capítulo de *Mímesis*, “La cicatriz de Ulises”, Erich Auerbach analiza y contrasta los modos de representación del poema homérico (toma el famoso episodio del reconocimiento de Ulises por su nodriza cuando le lava los pies) con el episodio bíblico del sacrificio de Isaac. A la regularidad en el tratamiento de los pormenores de que da cuenta el primero, que no distingue entre situaciones o detalles de importancia y secundarios (todo se presenta en un persistente primer plano), en el texto bíblico la narración presenta notables agujeros tanto en la secuencia desde el punto de vista de la narración como en la descripción de los personajes y el espacio: “Dios le dijo”, “partieron”, “tres días después llegaron”, sin que se consigne cuándo, cómo, adónde. Solo se acentúan los puntos culminantes. El resto permanece misterioso y “con *trasfondo*” (Auerbach, 1996: 17-18) [el destacado es nuestro]. Respecto de la palabra “trasfondo”, aclara Auerbach que mientras Homero no tiene necesidad de *copiar*, de *re-presentar*, pues el mundo que crea existe por sí mismo y no alberga ninguna doctrina –se autonomiza–, en los relatos bíblicos “la intención religiosa determina una exigencia absoluta de verdad histórica”, esto es, “el narrador bíblico tenía que creer en la verdad objetiva de la ofrenda de Abraham, pues la persistencia de la ordenación sagrada de la vida dependía de la verdad de este y otros relatos”. En ellos, según Auerbach, “*se encarnan* la doctrina y la promesa, fundidas indisolublemente a los relatos” (Auerbach, 1996: 19-20) [el destacado es nuestro].

Ahora bien, ese “trasfondo de verdad objetiva” en el que el relato bíblico abreva y sobre el cual se proyecta excede la mera noción de “referente”. La referencialidad señala una conexión lógica en la que no interviene la idea de verdad. ¿Y qué es la verdad? Por supuesto que no es el significado. El significado aparece como una mediación entre la palabra y lo denotado, esto es, la palabra –en Occidente– no refiere

directamente al objeto, sino al concepto, a la idea del objeto, a un “fantasma”. A propósito de esto, es Agamben quien nos recuerda que, según Aristóteles, no todo sonido animal es voz, sino solo aquel que va acompañado por un fantasma, “porque la voz es sonido significativo”. Así, el carácter semántico del lenguaje queda indisolublemente ligado a la presencia de un fantasma (Agamben, 2001: 138). Si se observa en las lenguas romances –al menos–, el propio término “palabra” (fr. “parole”, it. “parola”, y de allí “parler”, “parlare”, respectivamente), cuyo étimo es *parabola*, comporta una esencia figurativa, analógica, es la representación de otra cosa. Por si fuera poco, hay que agregar que, en castellano, el étimo de “habla” es *fabula* (it. “favella”). De ello surge entonces la noción de referencialidad, del lazo que uniría la figuración con su sentido, el signo con su denotado (a lo que se suma el problema del binarismo “significado/significante”). Es el problema de la representación, y también, por supuesto, el de la antigua oposición *mímesis/diégesis*: la palabra que re-fiere y la palabra creadora. Es importante este punto por cuanto el objeto de este trabajo es la lengua literaria, la lengua que se visibiliza y reclama un lugar en tanto tal. Ahora bien, ¿cuál lugar es ese? ¿El lugar de Dios? Dice Robert Graves en *La Diosa Blanca* –obra inscripta en la antropología antirracionalista– que cuando aparecieron los primeros filósofos griegos se opusieron firmemente a la poesía mágica, “porque amenazaba su nueva religión de la lógica” (los antiguos bardos eran antes que nada magos y sacerdotes) (Graves, 1983: 4). El *logos* se apropió de todo lo que pudiera llamarse humano.<sup>114</sup>

*Infancia e historia* (Agamben, 1978) constituye una crítica al sujeto trascendente de la metafísica kantiana –a partir de Hamann y Benveniste– por pretender su independencia eminentemente lingüística (en tanto la razón pura se piensa fuera del lenguaje). Si así fuera, sostiene el texto, en la construcción de este sujeto habría que presuponer necesariamente la existencia (preexistencia) del lenguaje, y el lenguaje es algo que se construye a partir de la experiencia, la in-fancia, la patria original del hombre. Sujeto y lenguaje son entonces solidarios, y es la experiencia la que tuerca entre ellos, en tanto el in-fante (el que no habla) debe exponerse al lenguaje para apropiárselo. Así, dice Agamben, “el problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de

---

<sup>114</sup> “El signo es muerte”, dirá Henri Meschonnic, “esta representación más que bi-milenaria del lenguaje como la separación entre la forma y el contenido, entre la letra y el espíritu, entre el cuerpo y el alma” (Meschonnic, 2009: 138).

*lengua y habla*” (Agamben, 2001: 66). E insistirá años más tarde, en *Idea de la prosa*: “La experiencia decisiva [...] no es más que el punto en el que rozamos los límites del lenguaje”, “Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra” (Agamben, 1988: 19). El hombre, entonces, entra en la lengua, no es desde siempre hablante, la escinde y se constituye como sujeto del lenguaje. Y en ello radica su historicidad, en tanto la historia es lo que sigue a la in-fancia por la apropiación del lenguaje (que sería expropiación de la experiencia). Pero luego introduce Agamben nuevamente el término inquietante: la verdad. Con la experiencia, dice, el lenguaje se vuelve verdad, o bien, se constituye en el lugar de la verdad; y aclara que la verdad no puede definirse en el interior del lenguaje ni tampoco fuera de él, con lo cual las nociones de infancia, verdad y lenguaje se constituirían sólo *en su interdependencia* (Agamben, 2001: 70-71). Esto significa que, para él —que sigue a Émile Benveniste—, el lugar de la verdad es el discurso, y el discurso sigue siendo eminentemente el lugar del individuo.

Ahora bien, si la experiencia —concepto que hilvana, desarrollado históricamente, todo el texto— es entonces fundamento del discurso (paso de la naturaleza a la historia — la cultura—), ¿qué sucede cuando es expropiada? Queda el *shock*. “El *shock* es la fuerza de choque de la que se cargan las cosas cuando pierden su transmisibilidad y su comprensibilidad en el interior de un determinado orden cultural”, lo definirá posteriormente (Agamben, 2005: 171). Tal expropiación implica, además de continuar la lógica referencial de la que se ha hablado más arriba, que el fundamento de la palabra se revele renovadamente negativo, pues comporta la destrucción de la experiencia. Por otra parte, queda de manifiesto el insoluble lazo que une el lenguaje a la historia.

No obstante, en *El hombre sin contenido*, anterior, de 1970, Agamben ha propuesto líneas en otra dirección respecto del lenguaje poético. Comienza citando unas palabras de Antonin Artaud sobre el arte que bien se pueden aplicar al lenguaje: “A nuestra idea [occidental] inerte y desinteresada del Arte, una cultura auténtica opone una idea mágica y violentamente egoísta, es decir interesada” (en Agamben, 2005: 11). Recuerda luego la distinción perdida entre *póiesis* y *praxis*, la *póiesis* como creación, paso del no ser al ser, en que se inscribía la obra de arte. Y no igualada a *praxis*, entendida esta como realización, hacer. “El carácter esencial de la *póiesis* no estaba en su aspecto práctico, voluntario, sino en su ser una forma de la verdad...” (la pro-ducción hacia la presencia, paso del no-ser al ser) (Agamben, 2005: 112). El hecho de que en la modernidad *aun la*

*creación haya entrado en la esfera de la praxis* (el arte como forma de la práctica y la práctica como expresión de una voluntad y una fuerza creadora) borra la condición productiva original de la obra de arte como fundamento del espacio de la verdad. Esto es, afirmar que la obra de arte es expresión de la voluntad creadora de un artista contradice la noción de *póiesis*: la *póiesis* producía la verdad, y la consiguiente apertura de un mundo para la existencia y la acción del hombre (Agamben, 2005: 117). La modernidad, al ligar progresivamente el arte a la libertad y la voluntad, desterró a la *póiesis* e hizo de la volición el principio rector, la voluntad entendida como, en palabras de Schelling, “hambre de ser” (Agamben, 2005: 125). Finalmente, al considerar el pensamiento de Nietzsche como el último paso de la metafísica de la voluntad, Agamben parece reintegrar –en Nietzsche al menos– la idea del arte como creación, como *póiesis*, solo que no en relación con la verdad, no como de-velación o revelación, sino como pura voluntad de dar forma, como voluntad de poder. Algo que parece alejarse de lo que él mismo, Nietzsche, ha dicho en *El origen de la tragedia*, donde “El arte es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica” (como búsqueda de la verdad) (Agamben, 2005: 139).

Entonces, lo que exponen las líneas anteriores es que la crisis del humanismo (cuya figura dominante es el individualismo), la crisis de la subjetividad, debe llevar necesariamente a una crisis de aquello que significaría para Occidente el lenguaje. En ese sentido, para Agamben, es la poesía moderna (la literatura) la que mina desde dentro el *logos* occidental como proyecto metafísico. (Las consideraciones estéticas de Agamben son metafísicas –primero–, y son lingüísticas y son políticas. Su concepción de vida como potencia que excede insistentemente todas sus formas es la que le permite articular estos cruces). En *Estancias*, de 1977, aborda una vez más la poesía moderna como deconstrucción del sujeto. Así, en el antihumanismo baudelaireano, que rompe con “la imagen tradicional de lo humano”, la poesía se estaría situando en una “tercera área”, entre sujeto y objeto (la de los llamados “objetos transicionales”), rompiendo con esta relación. Si el fetiche es aquello que hace presente una ausencia, según el análisis de Agamben, la fetichización de la poesía de Baudelaire consistiría en que se apropia de una irrealdad, se transforma en “vehículo de lo insabible”, es decir, deja de transmitir la herencia cultural de una generación a otra. Se abre el camino hacia el arte por el arte, que será la bandera del simbolismo y el modernismo. Con esto, Agamben habla de la “autodisolución como precio que la obra de arte debe pagar a la modernidad”

(Agamben, 2001: 88). En línea con nuestro trabajo preferimos leer que, con ello, la poesía estaría rompiendo los lazos metonímicos con el referente (valor de uso, valor de cambio, para continuar la analogía con la mercancía que propone el texto), arrancándose a él, liberándose, para volverse ella misma objeto, signo, símbolo. No obstante, autonomizado del referente, el arte moderno parece añorar su lazo con la verdad. “Pero ¿dónde está el alma?”, es la pregunta de Baudelaire ante el muñeco despanzurrado (Agamben, 2001: 109).

Quizá alguna respuesta a ello pueda hallarse cifrada –o no tanto– en *Idea de la prosa*, de 1985. Propuesta como una serie de parábolas (género muy caro a Agamben), el lenguaje es recorrido en ellas como pequeños esbozos problematizadores. En el capítulo “Idea del nombre”, recuerda la antigua y decisiva distinción entre nombre (*onoma*) y *logos*, que constituyen a la vez las caras de lo indecible y lo decible. Y en la identificación del nombre con lo indecible queda el lugar para la revelación, en tanto, como en la leyenda judía del golem, el nombre puede dar forma a lo informe, llamar a la vida, ser el nombre de la verdad (Agamben, 1988: 90). Esa revelación, no obstante, puede ser leída como una “condena a la verdad” (Agamben, 1988: 38), que la metafísica se ha empeñado en conjurar, arrojando(la)(se) hacia adelante. (El juicio universal, que es un juicio sobre el lenguaje, es aplazado para el fin de los tiempos; Agamben, 1988: 83). Y esta renuncia a una palabra de la verdad, autónoma respecto al hombre, ha significado para la Modernidad tener que arraigar el lenguaje en el individuo/sujeto.

Este derrotero agambeniano muestra un Occidente aprisionado en la historia y en el lenguaje (que vendrían a ser lo mismo). Y no es aquí Agamben solo un compendiador y un comentarista, sino que las recurrencias manifiestas en sus textos exponen cierta perplejidad y abatimiento ante los atolladeros metafísicos y lingüísticos del presente. Pero la cifra del lenguaje en la historia es –por lo pronto– (solo) un problema occidental. La historia como una especial organización de acontecimientos articulados en su devenir (lineal, hacia adelante), que explica el presente por el pasado, que examina y vertebraba hechos diversos en un pos de un determinado hilo de sentido, no es una noción universal: hay pueblos que organizaron y articularon distintamente su tránsito por los tiempos. En el caso ruso, su mayor aislamiento respecto a Europa y con ello al influjo de las grandes culturas de la Antigüedad, con las cuales en principio no poseen lazos (comparado, por ejemplo, con los eslavos ortodoxos del Sur o los propios ucranianos)



hizo que desarrollaran allá otras nociones respecto del tiempo, la cultura y los hombres. Escribe el filósofo ruso Nikolái Berdiáiev:

No existe una cultura media en Rusia, ni una tradición cultural propiamente dicha. En esta materia casi todos los rusos son nihilistas<sup>115</sup> [...] la cultura representa un obstáculo en el impetuoso movimiento hacia un desenlace. Mientras que la gente de Occidente se esfuerza en organizar el mundo históricamente, los rusos quieren llegar a la salida final por medio de un gigantesco salto. (Berdiáiev, 1978: 12-13)

Asimismo, como ya se ha reseñado en la primera parte de este trabajo, la modernidad entró en Rusia tarde y por la ventana. El pensamiento europeo se asentó entonces en un sustrato complejo que distorsionó, cuando las incorporó, la mayoría de sus nociones, o directamente no las comprendió y las desechó. La tradición humanista, por ejemplo, clave en el devenir de Occidente, fue entendida como “humanitarista” (hasta el día de hoy las ciencias humanas rusas son llamadas “ciencias humanitarias”, y no se trata solo de un simple rótulo, sino del reflejo de una comprensión equívoca). Ello implica, como ya se ha señalado en la primera parte, en “Digresión sobre la perspectiva”, que la propia idea de sujeto no tuvo un desarrollo orgánico ni ocupa una centralidad parangonable a la occidental. Y lo mismo sucede con el racionalismo y su ímpetu viviseccionador. A propósito de esto, señala también Berdiáiev:

El pueblo ruso siempre ha mostrado una enorme espontaneidad y una relativa debilidad formal. Nunca ha sido un pueblo de cultura por excelencia, como los de la Europa Occidental, sino más bien un pueblo de revelaciones e inspiraciones, que no conoce la moderación y con facilidad cae en los extremos. Los pueblos de la Europa Occidental lo tienen todo más determinado y organizado, más dividido en categorías. Desde luego, eso no ocurre en el caso del pueblo ruso, mucho menos determinado, mucho más volcado a la infinitud y que prefiere ignorar las divisiones y las categorías. (Berdiáiev, 1997: 216)

De manera que el ruso ha sido un pueblo reticente a los binarismos, tan caros a Occidente: Iglesia/Estado, cuerpo/alma, individuo/sociedad, sujeto/objeto, forma/contenido. Quizá sea esta tendencia a la integridad la que haya hecho que la herencia de la *liaison* religiosa que une la palabra con la “verdad” –esto es, la palabra que revela, reactualizándolo cada vez, un mundo trascendente– no haya sido nunca declinada en Rusia. Y que ni la cultura, ni la historia ni la experiencia, tengan que aparecer entonces

---

<sup>115</sup> De *nihil* (lat. “nada”). El nihilista no reconoce ni se subordina a ningún principio de autoridad establecido: valores, ideales, normas, etc.

como sucedáneos del gran soporte. Así, puede decirse que la palabra ha preservado allá su estatus mágico, creador de mundos, desconociendo la referencia como una otra cosa respecto de ella misma o bien sintiéndose su creadora, próxima a la lengua del rito (que es una lengua que (re)crea) y la del rezo, la palabra que invoca (“llama aquí”), más que la que evoca (“llama desde”). Las famosas respuestas de Tolstói acerca de sus llamadas “novelas” dan cuenta de la no-dependencia de las palabras de algo que esté por fuera de ellas: “*La guerra y la paz* es [no es más que] aquello que ha querido y podido expresar el autor en la forma en que ha sido expresado” (Толстой, 1868), y “Si yo quisiera contar con palabras todo lo que pretendí expresar con la novela [*Anna Karénina*], debería escribir una novela, la misma que escribí, desde el comienzo” (Толстой, 1876). La noción de *póiesis* parece recobrar aquí lo suyo, y por eso nuestra hipótesis es que la lengua literaria rusa se comprende como eminentemente poética. Por lo pronto, ello podría responder a la vieja polémica sobre por qué Gógol llamó “poema” a *su novela desprendida de toda referencialidad Almas muertas*: él escribió apelando al poder demiúrgico de la palabra, de allí su espanto cuando le atribuyeron *como si fuera* un referente al que él estaría aludiendo. En tal sentido, ya se ha señalado el rol de Bielinski en la comprensión de una literatura donde “el contenido”, “la idea”, tenía que ser lo primordial (combinados ciertamente con el talento artístico), y sus consecuentes esfuerzos por empujar la creación gogoliana dentro de ese horizonte. Así critica la falta de un anclaje referencial más explícito en “Explicación sobre la explicación del poema de Gógol *Almas muertas*”, de 1842:

Pero esta fuerza asombrosa de la creación espontánea, que constituye “por ahora” la fuerza principal, el más alto mérito de Gógol y por medio de la cual, semejante a un hechicero amo del reino de los espíritus, que convoca al conjuro de su voz a obedientes almas incorpóreas, él –ilimitado amo del reino de una realidad ilusoria– despóticamente convoca ante sí a sus representantes, forzándolos a desnudar delante de él tales secretos recovecos de sus naturalezas que ellos no se reconocerían ni por miedo a la pena de muerte; esta, decimos, asombrosa fuerza de creación espontánea a su vez perjudica en mucho a Gógol. Por así decirlo, “le desvía los ojos” de las ideas y las cuestiones morales de que hierve la contemporaneidad... (Белинский, 1842b)

Bielinski exigía un arte comprometido con la realidad social, una realidad que para él era más significativa que cualquier ensoñación.<sup>116</sup> Gógol, en cambio, debe huir de la

<sup>116</sup> En el mismo sentido, cuando en su comentario a la *Antología de Petersburgo*, de 1846, critique “El doble” del joven Dostoievski, dirá que, no obstante los grandes méritos artísticos de la obra, tiene un gran

Rusia “real” para en Roma recrearla libremente dentro de sí mismo (Белый, 1934). Unos cien años más tarde lo defiende Vladímir Nabókov:

Permítaseme decir que su comedia *El inspector* y su novela *Almas muertas* son producto de la fantasía personal de Gógol, pesadillas particulares suyas, pobladas por sus espectros propios e incomparables. Ni son ni podrían ser un cuadro de la Rusia de su época, entre otras razones porque Gógol apenas conocía Rusia... (Nabókov, 1985: 44).

Ahora bien, ¿a qué aspira esa creación? Gógol no quiere *denotar* esto o aquello, Gógol aspira a develar, como artista, la chispa de divinidad que se oculta aun en lo más trivial, en lo vulgar, en lo feo. Esta fealdad sería un enmascaramiento, producido por un falso fundamento de la vida, como ya se ha observado a propósito del realismo (diabólico) de la imagen en “El retrato”. Asimismo, el catecismo que se despliega en ese relato enseña que el *verdadero* artista tiene que “tratar de alcanzar el alto secreto de la creación”, puesto que “una alusión al paraíso divino, celestial, se encierra para el hombre en el arte” (Гоголь, 1987: 109). Así es como el arte de Gógol es un arte que trabaja para la verdad, y él escribe para salvar su alma: “mi asunto es mi alma, y la sólida obra de la vida” (Гоголь, 1990). Sin duda que en él domina todavía una concepción y una atmósfera románticas, que justificarían su mirada “subjetivista” sobre la propia creación literaria.<sup>117</sup> No obstante, podría decirse que la búsqueda de la verdad se da en él a través del estilo, donde mediante los procedimientos que se han señalado se toma lo bajo (la *póshlost*) para exponer lo que hay en ello de falso y “liberarlo” así del limo que lo sujeta e impide su elevación; pero la paradoja radica en que este estilo “abruma al contenido” (Fanger, 1979: 132) (lo aplasta) y la redención (el ascenso a la luz) no se vuelve posible. Como él mismo señala en su mencionado artículo dedicado al cuadro de Briulov,

Puede decirse que el siglo 19 es el siglo de los efectos. Cualquiera, del primero al último, se apresura a causar efecto, del poeta hasta el confitero, de modo que estos efectos, de veras, ya aburren, y, quizá, el siglo 19 por su extraña fantasía finalmente se vuelva hacia todo lo que no tiene efecto. (Гоголь, 1952: 108)

---

defecto: su colorido fantástico. “Lo fantástico en nuestro tiempo”, concluye, “puede tener lugar solamente en los asilos de alienados, no en la literatura, y encontrarse bajo la observancia de los médicos, no de los poetas” (Белинский, 1846).

<sup>117</sup> Aunque, según Iuri Lotman, la concepción gogoliana no estaría lejos de las ideas fundamentales del siglo XVIII acerca de lo natural del bien y lo antinatural del mal. “El bien para Gógol no es un milagro y no es un enigma romántico, sino la vida más simple y más natural” (Лотман, 1997: 25).

La paradoja es que, como ya se ha considerado, el arte de Gógol es un arte pirotécnico, que trabaja fundamentalmente con efectos y para el efecto. “Gógol era un mentiroso”, comienza Iuri Lotman su artículo sobre el “realismo” gogoliano (estas últimas comillas son de Lotman). Y esto cuando la cima a la que aspiraba el arte romántico era “abrir el alma ante el lector y decir la ‘verdad’” (Лотман, 1997: 11). No obstante, él creía estar al servicio de esta. Gógol, dice Lotman, “creía no que ‘representaba’, sino que creaba el mundo” (Лотман, 1997: 12). Y esta herencia, a pesar del empeño de Bielinski, pasó a toda la literatura posterior, incluyendo aquí –tal vez especialmente– a los exponentes del llamado “realismo socialista”, los “ingenieros de almas” que reclamaría Stalin. Según la conclusión de Lotman:

Gógol de hecho no fue un escritor, sino un hacedor. Él en absoluto esperaba de sus obras solo el éxito literario, sino en primer lugar la transformación de la vida. Aquí nos acercamos a un rasgo esencial de la literatura rusa en general. Desde los tempranos siglos medios y hasta tiempos no muy lejanos el escritor suponía calladamente que la única justificación de toda su actividad era la transformación de la vida. (Лотман, 1997: 32)

Puede decirse que Dostoievski parte desde Gógol, y su propósito literario también fue *hacer* algo con la palabra. (Cuando escribía *Los hermanos Karamázov*, por ejemplo, sostuvo enfáticamente que su “tarea cívica” con la novela era “la destrucción del anarquismo” –Достоевский, 1973: 436–). Es cierto que en todo esto interviene el rol que, por circunstancias históricas, la literatura ocupó en Rusia durante todo el siglo XIX: con una autocracia que obturaba todas las formas de participación política ciudadana, la literatura se convirtió en el único espacio donde el debate político –y la acción política– podía tener algún lugar. Los escritores sintieron entonces que tenían una misión. Pero para hablar de la realidad, Dostoievski no la representa, sino que la crea, en pos de una abarcabilidad que un mero registro mimético no podría tener: “¡Señor! Contar de modo comprensible lo que nosotros los rusos hemos vivido en los últimos diez años en nuestro desarrollo espiritual, ¡acaso no se iban a poner a gritar los realistas que esto era fantasía!...”; “Que los fenómenos sean ordinarios y la mirada sobre ellos, burocrática, para mí no es aún realismo, sino más bien lo contrario” (Достоевский, 1973: 409-410). Así es como escribe “novelas”, pero concebidas como “poemas”:

...el poema, para mí, aparece como una piedra preciosa, un diamante, que se autogenera en el alma del poeta, completamente listo, en toda su esencia, y este es el primer asunto del poeta *como creador y hacedor*, la primera parte de su hacer. [...] Luego ya sigue el segundo asunto del poeta, ya no tan profundo y misterioso, sino solo como artista: esto es, teniendo ya el diamante, elaborarlo y engarzarlo (y aquí el poeta es casi solamente como un orfebre). (Достоевский, 1973: 411)

No obstante, sostenía Dostoievski que él era más poeta que artista, y que por eso los temas que eternamente tomaba sobrepasaban sus propias fuerzas (Достоевский, 1973: 419-420). Ni la experiencia, ni el sujeto como voluntad, parecen intervenir en la concepción de la palabra que asoma en este modo suyo de comprender su creación: el poeta, enfatiza, “ni siquiera es él el creador, sino la vida, la potente esencia de la vida, el dios vivo y verdadero”... (Достоевский, 1973: 411). Y esta revelación de lo real (es decir, de lo verdadero) solo puede darse a través de una palabra que es conjuro, la palabra del hechicero, de los bardos de Graves, la palabra que Gógol les legó.<sup>118</sup> El crítico Nikolái Mijailovski, en un artículo famoso, acuñó para el poeta de los “humillados y ofendidos” el epíteto de “Un talento cruel”, tal el título de su texto. Dice allí:

A lo cotidiano, lo ordinario, lo necesario, [Dostoievski] no le prestará atención, o, si lo hace, será en la más insignificante proporción. En cambio el más nimio rasgo, el detalle más microscópico de un sufrimiento innecesario, lo desarrollará con el esmero de un virtuoso. Se entiende que si un trabajo semejante lo llevara a cabo alguien no dotado, no recibiría en recompensa más que burlas, porque se habrían violado las condiciones admitidas, fundadamente admitidas, de la creación literaria. Pero el caso es que nosotros tenemos que vérnosla con un talento, y *el talento tiene el privilegio de infundir un alma viva en todo lo que emprende*. De tal modo les presentará eso innecesario, imposible, inverosímil, monstruoso, fantástico, que ustedes quedarán atrapados, y no estarán para burlas, porque realmente van a vivenciar el sufrimiento que se les está mostrando. (Mijailóvski: 1882) [el destacado es nuestro.]

Sostiene Vladímir Nabókov que “el lector admirable no acude a una novela rusa en busca de información sobre Rusia, porque sabe que la Rusia de Tolstói o de Chéjov no es la Rusia promediada de la historia, sino un mundo concreto, imaginado y creado por el genio personal” (Nabókov, 1985: 52). Así, aun cuando Dostoievski recrea

<sup>118</sup> Dice Virgilio en su Bucólica VIII: *nihil hic nisi carmina desunt*, “solo faltan aquí los hechizos” (*carmen, carmina*: en latín es “hechizo” y es “poema”).

Petersburgo en *Crimen y castigo*, la ciudad que aparece no es, por supuesto, la Petersburgo real, sino la alucinada, fantasmagórica, que surge de la percepción de Raskólnikov (recordemos que aunque el relato esté en tercera persona domina el discurso interno del personaje). No obstante, lo curioso es que los peterburgueses han establecido, o restablecido, cuáles son los edificios donde *vivía* Sonia, donde *vivía* el propio Raskólnikov (calle Graždánskaia, edificio 19, hay una placa recordatoria incluso, y la gente escribe allí grafittis a “Rodia”), el departamento donde *mató* a la vieja (canal de Griboiédov 104), y hay excursiones turísticas que proponen ese recorrido diciendo “acá vivía”, “acá mató a la usurera, en esta habitación”. Incluso, por ejemplo, en un blog sobre la novela donde se exponen fotografías de la casa donde vivía Raskólnikov, del cuarto donde mató a la vieja, de la escalera por la que subió, los comentaristas discuten que la escalera no era esa, sino la número dos, que la piedra donde escondió lo robado estaba en el patio de la casa tal en la avenida tal, etc. (véase <http://yma-sergeevna.livejournal.com/89222.html>). Es la referencialidad al revés que se ha señalado más arriba.

Hasta aquí, se ha tratado de contrastar una concepción occidental del lenguaje –que Agamben refiere fundamentalmente en el lenguaje poético– con lo que se ha venido señalando sobre la lengua rusa: esquemáticamente, puede decirse que la primera lo vive como un mecanismo de captura, pero que no conduce a la revelación (dolorosa), tal como lo insinúa Agamben en la leyenda kafkiana de la colonia penitenciaria (Agamben, 1988: 99)<sup>119</sup>; la otra, en cambio, trabaja *exclusivamente* para la revelación. “El hilo organizador de la literatura rusa”, dice Lotman en su artículo sobre el “realismo” gogoliano, “fue su aspiración a la verdad desnuda”, y en ese sentido es que dicha literatura fue realista, por cuanto tal tendencia “sobreeentiende tácitamente que en la vida hay una única verdad; y que todo lo que no puede llamarse verdad corresponde denominarlo mentira” (Лотман, 1997: 16-17). Y Roland Barthes, a propósito de la *denotación*, sostiene: “por muchos sentidos que libere una frase posteriormente a su enunciado, ¿no parece decirnos algo sencillo, literal, primitivo: algo *verdadero* en relación con lo cual todo lo demás (lo que viene *después*, *encima*) es literatura?” (Barthes, 2013: 19). ¿Qué desafíos propone a los traductores esa palabra llamada a pro-

<sup>119</sup> En el relato kafkiano, la máquina de tortura que escribe el castigo en la espalda del condenado sería para Agamben el lenguaje, que se termina autodestruyendo cuando reconoce su incapacidad para *hacer comprender*.

ducir la verdad? ¿Cuál es el compromiso a asumir frente a ella? “El desafío de traducir”, resume Henri Meschonnic, “es transformar toda la teoría del lenguaje” (Meschonnic, 2009: 38)

### ***III.1.2. Nociones de traducción que orientan este trabajo***

Según el traductólogo francés Antoine Berman, Walter Benjamin escribió *el* texto sobre traducción del siglo XX: “La tarea del traductor” (de 1923), pensado como un prólogo a su propia traducción de *Las flores del mal* de Baudelaire al alemán. En él dice Benjamin que una obra de arte nunca se realiza pensando en el destinatario, esto es, pensando en la *comunicabilidad*. Una obra literaria, sostiene, *dice* muy poco a aquel que la comprende. Conforme con esta premisa, atribuye a “los malos traductores” el cometido de fungir de intermediarios para facilitar la comprensión, es decir, facilitar aquello que no tiene importancia. Así, una traducción que se propusiera “servir” al lector solo estaría haciendo “una transmisión inexacta de un contenido no esencial” (Benjamin, 1971). En su comentario al texto de Benjamin, Berman señala que

ese rechazo de la teoría de la recepción es de todo punto esencial para un pensamiento de la traducción. Pues en ninguna parte las teorías (o las ideologías) de la recepción han hecho tantos estragos como en este dominio. Es en nombre del destinatario que, secularmente, se han practicado las deformaciones que desnaturalizan aún más el sentido de la traducción que las obras mismas (Berman, 2008: 48).

En otro libro suyo, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, de 1984, Berman parte del axioma de que “la traducción [literaria] es traducción-de-la-letra, del texto en tanto que *letra*” (Berman, 1999: 25). En dicha obra, deconstruye y critica lo que señala como la figura esencial y dominante de la traducción occidental, a cuyo imperio raramente los traductores se sustraen. Y dice que son tres los rasgos de esta traducción: culturalmente hablando, es *etnocéntrica*; literariamente hablando, es *hipertextual*; y filosóficamente hablando, es *platoniana*. *Etnocéntrico* es todo aquello que remite a su propia cultura, sus normas y valores, y lo adapta todo a ella. Este tipo de traducción parece querer hacer olvidar el original, ofrecerse como un texto autónomo y como concebido originalmente en esta lengua meta (Berman, 1999: 26-27). Benjamin, a su vez, anticipando estas nociones, en su texto encomia y cita algunas líneas sobre teoría de la traducción que Rudolf Pannwitz ha incluido en su obra *Crisis de la cultura europea*:

nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un principio falso, pues quieren convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán. Tienen un mayor respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera... El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia. (en Benjamin, 1971)<sup>120</sup>

Con *hipertextual*, si bien toda traducción lo es en cierta medida (es un texto *x* construido *a partir de* un texto *y* con determinada libertad), refiere Berman a que la traducción se concibe siempre –y esto está en relación estrecha con lo etnocéntrico– a partir del horizonte literario de la misma lengua meta en el momento en que se traduce (Berman, 1999: 40). Nuevamente, ya había señalado Benjamin que no es el mejor elogio de una traducción decir de ella que se lee como un original: “La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación” (Benjamin, 1971).<sup>121</sup> Se volverá más abajo sobre la idea de “lenguaje puro” o “pura lengua” en Benjamin.

Finalmente, lo *platoniano* para Berman remite a la relación entre signo y sentido, y a que la traducción se apropia de ese sentido en detrimento de la letra, del signo, esto es, *asiendo lo universal por sobre lo particular*.<sup>122</sup> Es que en todas las lenguas –parece sostener esta postura– “reina el *logos*”, lo invariante, y una lengua que puede captar en sí ese sentido expresado en la otra está afirmando su primacía; por ello lo platoniano está ligado a lo etnocéntrico y a lo hipertextual (Berman, 1999: 33-34). A la traducción

<sup>120</sup> Sin haber leído entonces el texto de Benjamin, en el prólogo a nuestra traducción de *Los hermanos Karamázov* (Colihue, 2006) reflexionamos sobre que el castellano en el que la formulamos es “artificial”: “Nuestra opción, no obstante, no se enoja con esto. Acepta e incluso promueve que la traducción no suene en una perfecta prosa castellana, donde no queden marcas del esfuerzo de acomodar palabras ajenas en el lugar donde originalmente había otras, con su música y su batería de significados. [...] Por eso, a diferencia de otras versiones –respetabilísimas– que discurren ‘a la castellana’, y de ese modo suenan ciertamente más cómodas para el lector, nuestro trabajo se ha empeinado en una *prosa de traducción* más ‘a la rusa’, es decir, que mantuviera hasta el máximo de tensión posible el discurrir de la prosa de origen: su particular orden sintáctico, la abundancia de hipérbaton, repeticiones a veces excesivas de algunas palabras, diminutivos que en castellano pueden sonar insólitos, etc., etc.” (Lobos, Introducción a Dostoievski, 2006: XXVIII).

<sup>121</sup> Para Berman, justamente, “traducción etnocéntrica y traducción hipertextual se fundan sobre una ideología de la recepción. De hecho, la traducción etnocéntrica orientada al lector transforma la obra en *mensaje*” (Berman, 2008: 48) [El destacado es nuestro.]

<sup>122</sup> El lingüista ucranio-ruso Alexandr Potebniá dice al respecto: “Al hablar de que de la idea del original [al traducir] tomamos lo esencial, estamos razonando semejante a si se dijera que en la nuez lo esencial no es la cáscara, sino el fruto. Sí, esencial (*geniessbar*) para nosotros, pero no para la nuez, que no hubiera podido formarse sin su cáscara, como la idea del original no se hubiera podido formar sin su forma verbal, que constituye parte de su contenido” (Потебня, 1895).



etnocéntrica le opone Berman una traducción “ética”. A la traducción hipertextual, una traducción “poética”. Y a la traducción platoniana, o platonizante, una traducción “pensante” (Berman, 1999: 27). (Quizá la parábola agambeniana del *enjambement* como gesto ambiguo entre el sonido y el sentido, entre el verso y la prosa, sea apropiada para explicar esta última noción que Berman ofrece; Agamben, 1988: 23).

La orientación platoniana, ciertamente, está en las antípodas de lo que Berman defiende: “Sí”, enfatiza, “la fidelidad al sentido es obligatoriamente una infidelidad a la letra” (Berman, 1999: 34), y en esto coincide con Benjamin. “La traducción”, dice este, “es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, *ya que en él está contenida su ley*, así como la posibilidad de su traducción” (Benjamin, 1971). Y se pregunta: “lo que hay en una obra literaria –y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial–, ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, ‘poético’? ¿Se trata entonces de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura?” (Benjamin, 1971). Es cierto que, al haber sido escrito este texto como prólogo a una traducción de Baudelaire, puede interpretarse que Benjamin estuviera pensando fundamentalmente en la *poesía*. Pero nosotros creemos que, para un traductor literario, plantearse diferencias en la traducción de poesía o de prosa es un criterio desencaminado. ¿Podemos imaginarnos una traducción del Quijote a otra lengua que desdeñe el estilo, el lenguaje cortesano renacentista en el que discurre Cervantes y con él sus personajes, que no recoja de algún modo la teatralidad arcaizante de los discursos de Don Quijote cuando “actúa” sus aventuras, o el contraste con la lengua discretamente popular de Sancho, para atenerse solamente a traducir que hicieron o dijeron esto o aquello? En todo caso, pueden ser distintas las dificultades, pero no el modo de encarar el trabajo. Asimismo, correr tras el sentido encriptado en el lenguaje, más que tras el lenguaje mismo, el lenguaje *per se*, significaría pensar un texto no como “traducción”, sino como un otro texto igualmente distante de su referente que el propio original, al que solo lo estaríamos utilizando como mediación para llegar al referente. Si lo que interesa al traductor es llegar al referente por la vía del texto original para reproducir solo el sentido, quiere decir que el texto mismo, la literatura, se vuelve desechable.

Por el contrario, para Benjamin la traducción no hace sino confirmar el parentesco de los idiomas entre sí, y “¿cómo puede hacerlo, si no es transmitiendo con la mayor exactitud posible la forma y el sentido del original?” (Benjamin, 1971). No obstante, su

compleja reflexión parece reenviar al platonismo cuando finca este parentesco en un supralenguaje —el *lenguaje puro*<sup>123</sup>—, es decir, algo que subsume a ambos. Y explica:

Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al lenguaje puro. Precisamente, si por una parte todos los elementos aislados de los idiomas extranjeros, palabras, frases y concordancias, se excluyen entre sí, estos mismos idiomas se complementan en sus intenciones. (Benjamin, 1971)

Por eso afirma que la misión del traductor es “rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero”, y con ello ampliar las fronteras del propio. En su mencionado comentario al texto de Benjamin, apunta Berman que este lenguaje puro es el lenguaje de la metafísica, una metafísica fundada sobre un credo que Benjamin formulara en su correspondencia con Hugo von Hofmannsthal, al señalar que “toda verdad tiene su morada, su palacio ancestral en la lengua” (citado en Berman, 2008: 22). Esta “lengua pura”, precisa Berman, más allá de su reenvío a la lengua adámica, prebabélica, es la correlación exacta de la expresión kantiana “razón pura”. El lenguaje puro, objeto último de la reflexión filosófica, se constituye así en lenguaje-de-la-verdad. De allí, dice Berman, el parentesco de la filosofía y la traducción para Benjamin (Berman, 2008: 24).

Más allá de la interpretación bermaniana, y en vista de las consideraciones que hemos hecho precedentemente sobre lenguaje y metafísica en Occidente, nos interesa especialmente rescatar de la concepción de Benjamin la relación que establece entre lenguaje y verdad. En el cierre de su texto, pone como ejemplo supremo de fe en lo que dice el lenguaje la lengua de los textos sagrados, donde fidelidad y verdad (sin la mediación del sentido, del *significado* del signo lingüístico saussureano) confluyen en versión interlineal. Ese lenguaje —ese lenguaje que, en tanto tal, encarna una verdad— sería, cierra Benjamin, “la imagen primigenia o ideal de toda traducción” (Benjamin, 1971). Abandonarse entonces a él, es decir, confiarse a él absolutamente, abre el camino a la revelación (pues la revelación, apunta Berman, “*se cumple, justamente, en el lenguaje humano*”; Berman, 2008: 127).

Se habló en el apartado precedente de dos distintas concepciones del lenguaje. Entonces, a la hora de traducir de uno a otro, el problema puede exponerse primeramente en estos términos: si se rechaza la traducción etnocéntrica, hipertextual,

<sup>123</sup> Que Antoine Berman prefiere traducir como “pura lengua” (Berman, 2008).

platoniana, ¿cómo resolver esas tensiones entre lenguajes que “buscan” cosas diferentes? Si se trata de trasladar un texto desde la lengua rusa, ¿no debería el traductor detenerse por sobre todo ante la centralidad de la palabra, de la palabra en sí, que domina en su lenguaje literario? Una palabra que no corre tras su sentido, sino que necesita demorarse en su propia fuerza sugestiva, demandaría una traducción comprometida no con la chata correspondencia “lexical”, sino con esa palabra en términos de intensidad, de belleza, de efectividad (de efecto). Y si la pregunta es por el significado, o la literalidad: ¿por qué los traductores al castellano evitan traducir del ruso un término cariñoso de trato como “palomito” o “palomita”, y lo reemplazan por un insulso “querido/a”? ¿Cuál es la versión literal? La respuesta –el problema de la respuesta– está en la dominante en Occidente concepción platonizante de la traducción: la apuesta por traducir el *sentido* en detrimento de la colorida (y poética, en tanto salta al primer plano) *literalidad*, único plano por donde el traductor puede perseguir los caminos creadores del autor –lo que Dostoievski ha llamado “la tarea artística” sobre el poema–, abandonando el rol de reconstructor de un sentido y adoptando el de recreador de un texto poético.

Por su parte, el traductor, traductólogo y poeta francés Henri Meschonnic –hijo de judíos rusos y traductor de la Biblia al francés– ha cuestionado tanto la orientación *metista* de la traducción (privilegiando el sentido, *contenido*) como la orientación *fuentista* (privilegiando el significante, *forma*). Ambas, sostiene, son hijas de la misma concepción del lenguaje que tiene al *signo* como su centro. La orientación poética de la traducción que él defiende reclama una superación del signo (elemento discontinuo por excelencia) por el ritmo (manifestación de una continuidad) como condición del *continuo cuerpo-poema*. Ahora bien, tal rechazo a la centralidad del signo (que es solo una representación del lenguaje, no el lenguaje) podría conllevar una cierta consonancia con el lenguaje puro de Benjamin como el lugar de encuentro entre dos lenguas (más allá de la crítica expresa que Meschonnic realiza a la teoría de Benjamin, de Berman y otros, por no salirse del terreno de la hermenéutica): esto es, la pura lengua como algo más allá del signo; pero Meschonnic refuta tanto la idea de lengua como la mitología babélica de tales nociones. La teoría de la traducción, sostiene, necesita una conceptualización de lo continuo, y es en ese marco donde los textos bíblicos tienen para él un interés técnico y teórico especial, “porque son llevados según una panrítmica, que ignora toda métrica, por consiguiente toda oposición entre verso y prosa” (la

antropología bíblica solo conoce la oposición entre lo hablado y lo cantado) (Meschonnic, 2009: 48).<sup>124</sup> El punto de partida, entonces, de su concepción es la centralidad poemática de toda obra y la inversión que representa con respecto a la lengua: para él, es el poema el que hace la lengua y no la lengua la que hace el poema, “no es el hebreo el que hizo la Biblia, sino la Biblia la que hizo el hebreo” (Meschonnic, 2009: 10). En ese sentido, todo discurso es *poema*. Y el continuo inherente al poema él lo encuentra en el ritmo, entendido como “la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje” (Meschonnic, 2009: 55), un *escuchar* “el lazo entre ritmo, sintaxis y prosodia, que corre a través de todas las palabras” (Meschonnic, 2009: 113); así, el traductor debe traducir lo que el poema *hace* más que lo que el poema *dice*:

Porque no se traduce una lengua, sino lo que un poema le hace a su lengua; por consiguiente, hay que inventar en la lengua de llegada equivalencias de discurso: prosodia por prosodia, metáfora por metáfora, calambur por calambur, ritmo por ritmo. (Meschonnic, 2009: 60)

Ciertamente, semejantes nociones exceden al signo lingüístico: el cuerpo, la voz (la *bucalidad* de la voz, como dice Meschonnic), los acentos, cobran lo suyo, hay allí un lugar de reencuentro para el poema y el teatro que sitúa al traductor absolutamente en otra perspectiva, como se tratará de demostrar más adelante.

Estas reflexiones precedentes son de carácter general, y serán completadas y debatidas en el análisis específico del texto de Gógol y sus traducciones. Tampoco se pretende aquí –ni se pretenderá luego– saldar estas disputas ni llegar a una conceptualización globalizadora, sino extraer de estos debates elementos que sirvan de guía tanto para el análisis como para el propio traducir.

### III.2. Las traducciones de *Almas muertas* al castellano

Hasta donde alcanza nuestro relevamiento, todas las traducciones del poema gogoliano al castellano, hasta el día de hoy, han sido realizadas en España. La primera fue la de Rodolfo J. Slaby (Rudolf Jan Slaby, hispanista checo) y Vicente Díez de Tejada en 1926, para la editorial barcelonesa Cervantes. La siguió la de Irene Tchernova (Irina Chernova), rusa, en 1951, para la madrileña Aguilar. La tercera fue la de José

---

<sup>124</sup> “Y el ritmo, son *los* ritmos: ritmo de ruptura y ritmo de continuidad, es decir ritmo de grupo, ritmo de posición, ataque o final, ritmo de repetición, ritmo de prosodia y ritmo de organización sintáctica” (Meschonnic, 2009: 113).

Laín Entralgo, en 1964, para Editorial Planeta (Barcelona). Luego la de Teresa Suero Roca para Bruguera y la de Augusto Vidal para Círculo de Lectores, realizadas ambas cerca de 1970 (y para dos editoriales barcelonesas). Finalmente, la más nueva es la de Pedro Piedras Monroy para la madrileña Akal, en 2009. De todas ellas, elegimos para hacer nuestro trabajo comparativo versiones que *a priori* pudieran significar miradas diferentes sobre el original: la de una inmigrante rusa en España a mitad del siglo XX, la de un ex exiliado español en la Unión Soviética ya en los años 60, y finalmente una versión actual, de comienzos del siglo XXI. Los pasajes a contrastar pertenecen fundamentalmente al capítulo III y luego se consideran fragmentos diversos de la primera parte. No se abordarán fragmentos de la segunda por tratarse estos de versiones en borrador no acabadas de elaborar por Gógol. Como referencia, además del original, se ofrecerá también en todos los casos una versión nuestra lo más literal posible.

### ***III.2.1. Análisis del capítulo tercero del poema***

En el capítulo tercero de *Almas muertas*, Chíchikov, desviado del camino real por una súbita tormenta, va a dar en medio de la noche a la propiedad de la hacendada Koróbochka. Podría rastrearse en el episodio la reformulación paródica de motivos del cuento popular: el héroe que se extravía, da con una casita misteriosa, habita en ella una viejecita, esta le da abrigo y comida, pero finalmente se revela que se trata de Baba Iagá (la bruja de los cuentos populares rusos). (La analogía tiene su razón, si se toma en cuenta que será la Koróbochka la que desatará la ruina de Chíchikov, cuando aparezca en la ciudad en el final de la primera parte). También pueden trazarse analogías paródicamente homéricas, la Koróbochka como una Circe de las provincias rusas que retiene a los viajeros y los convierte en cerdos (abundan en el capítulo las menciones a los cerdos, los charcos, el tocino, el barro, etc.). Independientemente del *siužet*, se observarán en él los elementos señalados como característicos de la poética gogoliana que presenta en su entramado.

En principio, se considerará la voz narrativa. Como se ha dicho, a menudo en el narrador de Gógol confluyen diversos lenguajes, lo cual en muchos casos estriba en la permeabilidad a las voces de los personajes que tal narrador enmarca con su propio discurso, aspecto ya destacado en la segunda parte de este trabajo: “muchas palabras, fórmulas, giros, se desplazan libremente desde los discursos de los personajes de distinta posición social al estilo del narrador” (Виноградов, 1990: 281). En principio,

en la voz del narrador de *Almas muertas* se conjugan, fundamentalmente, cierto registro literario, libresco, con recursos de la lengua oral (*skaz*) y con lo que podría llamarse estilo burocrático-administrativo, esto es, propio de la administración pública, que tanto entusiasmaba a Gógol (conforme lo analizáramos en el capítulo dedicado a la lengua gogoliana). Este estilo, además, es aquí pertinente, por cuanto Chíchikov es hombre de negocios (*delovói cheloviek*) que anda viajando por “asuntillos” personales (como le dirá a Koróbochka). Así, el registro que el propio personaje usa en el trato social impregna –paródicamente– la voz narrativa. Comparamos el comienzo del capítulo:

Texto original	Nuestra versión	Irina Tchernova
<p>А Чичиков в довольном расположении духа сидел в своей бричке, катившейся давно по столбовой дороге. Из предыдущей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво, что он скоро погрузился весь в него и телом и душою. Предположения, сметы и соображения, блуждавшие по лицу его, видно, были очень приятны, ибо ежеминутно оставляли после себя следы довольной усмешки. Занятый ими, он не обращал никакого внимания на то, как его кучер, довольный приемом дворовых людей Манилова, делал весьма дельные замечания чубарому пристяжному коню,</p>	<p>Y Chichikov con satisfecha disposición de ánimo (v <b>dovólnom</b> raspolozhenie duja) iba en su <i>brichka</i>, que hacía tiempo rodaba por el camino real. Por el capítulo precedente ya se ve en qué consistía el objeto principal de su gusto e inclinaciones, y por eso no es raro que pronto se hubiera sumergido todo en él de cuerpo y alma. Las suposiciones, planes y reflexiones (<i>predpolozhenie, smiety i soobrazenie</i>) que vagaban por su rostro se ve eran muy gratas, pues continuamente dejaban tras de sí las huellas de una <i>sonrisita satisfecha (dovólnoi usmieshki)</i>. Ocupado en ellas, no prestaba ninguna atención a cómo su cochero, <i>satisfecho con la recepción de los criados de Manilov (dovolny</i></p>	<p>Mientras tanto, Chichikov, con muy buena disposición de ánimo, se hallaba en su <i>coche</i>, que hacía ya rato corría carretera adelante. Por el capítulo anterior ya se sabe en qué consistía el objeto principal de sus aficiones; por tanto, no es de extrañar que no tardara en entregarse a él en cuerpo y alma. Las suposiciones, los proyectos y los cálculos que se reflejaban en su rostro eran, al parecer, muy agradables, pues constantemente dejaban tras sí una <i>sonrisa de satisfacción</i>.</p> <p>Entretenido con estos pensamientos, no prestaba ninguna atención a su cochero, el cual, <i>satisfecho de la acogida que le habían dispensado los criados de Manilov</i>, le hacía unas observaciones muy atinadas al</p>

запряженному с правой стороны. (p. 36) <sup>125</sup>	<i>priótom dvorovýj liudiéi Mañilova</i> ), hacía observaciones <i>asaz</i> pertinentes al caballo manchado de refuerzo, enganchado del lado derecho.	caballo de la derecha. (p. 54)
---	---	--------------------------------

El texto discurre en un tono de plácida satisfacción (repite: él va satisfecho, su sonrisa es satisfecha, su cochero va satisfecho), una satisfacción que se presta a ser manifestada en términos de retórica pública: “*disposición de ánimo*”, “*capítulo precedente*”, “en qué consistía el *objeto principal de su gusto e inclinaciones*”, “*pues continuamente dejaban tras de sí*”, “*ocupado en ellas*”, “*observaciones asaz pertinentes*”, etc. Pero tal saturación engola la voz, y hace que, antes que discurso, se trate de una pura mímica, el remedo de una afectada respetabilidad. Aparecen, sí, en el texto salpicaduras de otros registros, como el *ñe divo*, “no es raro”, o “de cuerpo y alma”, ambos, formas populares. Si se analiza la versión de Irina Tchernova (traductora rusa) para Aguilar, se puede observar que al simple conector ilativo con que arranca el capítulo (*a*, en ruso: “y”, aunque también a veces es un simple relleno verbal que puede no traducirse) lo reemplaza por otro (“mientras tanto”) que ordena la situación en términos de simultaneidad temporal, esto es, la precisa, rigoriza la conexión con lo anterior. Además, encierra el conector con una coma, y lo mismo hace con la aclaración “con muy buena disposición de ánimo”, de modo que lo que en Gógol traza una parábola entonacional ininterrumpida (*A Chíchikov v dovólnom raspoloženie duja sidiél v svoiéi brichke*), en el texto de Tchernova presenta hiatos, destruye la mímica.<sup>126</sup> Fractura también la traductora la segunda oración, al colocar un punto y coma entre “objeto principal de sus aficiones” y el conector que lo liga a la frase siguiente: “y por eso no es raro que...”. Fractura asimismo el pasaje con un punto aparte, lo que no es privativo de su versión: a menudo los traductores –o los editores, es imposible precisarlo– de la prosa rusa del siglo XIX parecen no soportar los párrafos interminables

<sup>125</sup> Todos los destacados de los cuadros comparativos (cursivas y negritas) son nuestros, y tienen el objeto de poner de relieve los elementos a contrastar.

<sup>126</sup> También, desde el punto de vista rítmico, puede observarse aquí la combinación de un alejandrino con un hexasílabo, que será cerrado luego por otro alejandrino con la misma disposición acentual:

<i>A Chíchikov v dovólnom   raspoloženie duja</i>	U—UUU—U   UUU—U—U
<i>sidiél v svoiéi brichke,</i>	U—U—U—U
<i>katívshesia davnó   po stolbovói doróguie.</i>	U—UUU—+1   UUU—U—U

y se toman la licencia de establecer separaciones según su criterio (un ejemplo notable de esto es la versión de Augusto Vidal que publica Alianza, Madrid, 2011). Estas separaciones destruyen la melodía de la frase, elemento que, como se ha señalado, es fundamental no solo en términos de musicalidad, sino, sobre todo, de *energía* (mímica).<sup>127</sup>

Seguimos: Tchernova, para referirse al carruaje, generaliza con el término “coche”, cuando la *brichka* de Chíchikov (aunque no sepamos representarnos qué tipo de carruaje es ni qué forma tiene) ha sido *distinguida como tipo* por el narrador mismo al comienzo del poema: “de esas en las que viajan los señores de medio pelo” (y sigue un curioso detalle de quiénes son estos señores), de modo que no se trata de cualquier coche. Por otro lado, ¿por qué correr a explicar, mediante un término más general o bien con una nota al pie, en lugar de abandonar al lector a la imagen que en él pueda conjurar esa palabra? En nada molestará la imprecisión a su lectura, y será comprendida la transliteración como “realia”, noción sobre la que se volverá más abajo (lo mismo que si en nuestro castellano se hablara de sulky, tílburí, cabriolé, berlina). De la misma manera generaliza la traductora diciendo que el coche corre por la “carretera”. *Stolbováia doroga* es el camino señalado con postes (*stolbý*) que indican el número de verstas, y en tanto término arcaico podría traducirse análogamente como “camino real”.

Observando el tono del fragmento, Tchernova evita la triple repetición de “satisfecho” con: “muy *buena* disposición de ánimo”, “sonrisa *de satisfacción*” y, ahora sí, “*satisfecho* de la acogida *que le habían dispensado* los criados de Manilov”. La traductora agrega además aquí “que le habían dispensado”, en lugar de traducir literalmente “la acogida de los criados de Manilov”. Y, por el contrario, simplifica con “al caballo de la derecha” lo que en el original sería “al caballo manchado de refuerzo, enganchado del lado derecho”. El registro oficinesco aparece prácticamente borrado, incluido el término culto incorporado al lenguaje burocrático que en nuestra versión traducimos como “asaz” (*viesmá*) en lugar del corriente “muy” (*ócheñ*), y asimismo el contraste con expresiones de otra procedencia: el “no es raro” es reemplazado por un más elevado “no es de extrañar”, y la aliteración (efecto musical caro a Gógol, como se ha señalado en la segunda parte) de “Las suposiciones, planes y reflexiones”

---

<sup>127</sup> Cuando decimos *energía*, pensamos en ella no en términos humboldtianos (según los cuales todo el lenguaje sería fundamentalmente *energuéia*), sino de *intensidad física*, de la *fuerza* con que un discurso es *pronunciado, articulado*.



(*predpoloženia, smiety i soobraženia*) es anulada con “Las suposiciones, los proyectos y los cálculos”.

Así, la cháchara gogoliana se presenta demasiado ordenada, demasiado pulida, y privada de la cierta gravedad cómica del original. Menos simplificado estilísticamente y sosteniendo, en parte, una entonación análoga a aquél, se presenta el pasaje en la reciente versión de Pedro Piedras Monroy para Akal, aunque omita algunas cuestiones y se tome libertades:

Texto original	Nuestra versión	Pedro Piedras Monroy
<p>А Чичиков в довольном расположении духа сидел в своей бричке, катившейся давно по столбовой дороге. Из предыдущей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво, что он <b>скоро</b> погрузился весь в него и телом и душою. <i>Предположения, сметы и соображения</i>, блуждавшие по лицу его, видно, были очень приятны, ибо ежеминутно оставляли после себя следы <i>довольной усмешки</i>. Занятый ими, он не обращал никакого внимания на то, как его кучер, <i>довольный приемом дворовых людей Манилова</i>, делал <i>весьма</i> дельные замечания чубарому пристяжному коню, запряженному с правой</p>	<p>Y Chíchikov <i>con satisfecha disposición de ánimo</i> (v <b>dovólnom raspoloženie duja</b>) iba en su <i>brichka</i>, que hacía tiempo rodaba por el camino real. Por el capítulo precedente ya se ve en qué consistía el objeto principal de su gusto e inclinaciones, y por eso no es raro que pronto se hubiera sumergido todo en él de cuerpo y alma. <i>Las suposiciones, planes y reflexiones (predpoloženie, smiety i soobraženie)</i> que vagaban por su rostro se ve eran muy gratas, pues continuamente dejaban tras de sí las huellas de una <i>sonrisita satisfecha (dovólnoi usmieshki)</i>. Ocupado en ellas, no prestaba ninguna atención a cómo su cochero, <i>satisfecho con la recepción de los criados de Manílov (dovolny priómom dvorovýj liudiéi</i></p>	<p>Así pues, Chichikov iba sentado <i>con muy buen ánimo</i> en su <i>brichka</i>, que hace tiempo que rodaba por el camino principal. Está claro, ya desde el capítulo anterior, en qué consistía el objeto fundamental de sus gustos e inclinaciones y por qué no era extraño que se hubiera enfrascado en él en cuerpo y alma, <b>con tanta rapidez</b>. <i>Las ideas, los cálculos y las razones</i> que flotaban por su rostro en apariencia eran muy agradables, pues a cada instante dejaban tras de sí las huellas de <i>una sonrisa satisfecha</i>. Ocupado en tales cosas, no <b>prestó</b> ninguna atención a cómo su cochero, <b>animado por las maneras de los criados de Manilov</b>, hacía observaciones pertinentes al caballo de refuerzo, moteado, que iba enganchado en la</p>

стороны. (p. 36)	<i>Mañilova</i> ), hacía observaciones <i>asaz</i> pertinentes al caballo manchado de refuerzo, enganchado del lado derecho.	parte derecha. (p. 131)
------------------	--	-------------------------

Lo que se ha señalado en negrita son los rasgos discutibles de su versión: al final de la segunda oración, agrega una construcción adverbial (“con tanta rapidez”) que es la traducción del adverbio *skoro* (“pronto”, “velozmente”), de apenas dos sílabas, en otra posición y casi inadvertido en el discurrir del original. Pareciera estar reparando un olvido, pero ya no suena pertinente en ese lugar, cuando la entonación de la frase ya se ha cerrado. Los dos destacados en negrita restantes son errores: de aspecto verbal el primero (imperfecto y no perfecto) y de interpretación el segundo (no se comprende qué quiere decir con “animado por las maneras de los criados”, cuando el original dice claramente “satisfecho/contento con el recibimiento/la recepción de los criados”, forma eufemística de manifestar que le han convidado de beber).

En su análisis de las diversas modalidades en que puede presentarse el discurso referido, cita Volóshinov un interesante ejemplo tomado del relato “Una historia escabrosa”, de Dostoievski. En él, examina la “sorprendente” trivialidad de los epítetos a los que recurre el narrador en tercera persona para describir la conversación entre tres camaradas: “estupendo”, “confortable”, “decente”, “sumamente respetable”. Pero estos “defectos de estilo”, señala Volóshinov, lo que están mostrando es *un discurso narrativo construido en realidad como arena de encuentro y lucha de dos discursos*. Esto es, en el discurso del narrador se filtran adjetivos y entonaciones originados en la conciencia de uno de los personajes (en este caso, el consejero privado Nikíforov, que viene de ascender socialmente y disfruta de su posición y comodidades). Los epítetos vulgares, entonces, podrían entrecomillarse como el discurso referido del consejero, pero – advierte Volóshinov– no sólo le pertenecen a él:

Es el narrador quien conduce el relato, quien parece solidarizarse con los “consejeros”, lo adula, en todo se atiene a su opinión, habla su lenguaje, pero con todo exagera de una manera provocadora, echando de cabeza todos sus enunciados reales y posibles y exponiéndolos a la ironía y burla autorial. En cada epíteto banal del relato el autor,

mediatizado por el narrador, ironiza y se burla de su personaje. (Volóshinov, 2009: 211-214)

Las mismas observaciones pueden hacerse sobre el fragmento de Gógol que se viene de examinar, donde la voz narrativa se construye *a partir de* la voz de Chíchikov solo que conducida por la entonación del narrador. Y para subrayar la plasticidad con que este narrador gogoliano asume irónicamente el horizonte de los personajes, puede verse cómo, en la continuación del fragmento anterior, su discurso se desliza hacia el del cochero Selifán que dialoga con los caballos y la narración se tiñe inmediatamente del tono de este “intercambio”:

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Этот чубарый конь был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везет, тогда как коренной гнедой и пристяжной каурой масти, называвшийся Заседателем, потому что был <i>приобретен</i> от какого-то заседателя, <i>трудился</i> от всего сердца, так что даже в глазах их <i>было заметно получаемое ими от того удовольствие</i> . "Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю! – говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. [...] Потом	Este caballo manchado era astuto con ganas y <i>mostraba solamente para la vista como que lleva</i> , en tanto que el alazán de tiro y el de refuerzo de pelaje rojizo, que se denominaba Auditor, porque había sido <i>adquirido</i> a un auditor, <i>esforzábanse</i> de todo corazón, así que hasta en sus ojos <i>era perceptible el placer que de ello recibían</i> . “¡Hazte el pícaro, nomás! ¡Verás como soy más pícaro que tú!/ ¡Vamos a ver quién es más pícaro!”, decía Selifán, incorporándose y	Este caballo rodado era muy astuto, <i>se limitaba a hacer como que contribuía con su esfuerzo a arrastrar el coche</i> , mientras que el bayo de varas y el alazán claro de la izquierda – que se llamaba <i>Asesor</i> , porque lo habían comprado a un asesor– <i>trabajaban a conciencia</i> , tanto que a ojos vista se advertía la satisfacción que ello les causaba. –Hazte el listo, hazte el listo, veremos quién es más listo de los dos –decía Selifán, incorporándose y dando un latigazo al	Este caballo moteado era enormemente astuto y <i>hacía ver como que tiraba</i> , mientras que era el bayo central de la <i>troika</i> y el de refuerzo, de pelo castaño claro, llamado Asesor porque fue comprado <i>a un hombre que ejercía como tal</i> , los que se esforzaban de todo corazón de tal suerte que hasta <i>era evidente a ojos de cualquiera el gozo que ello les reportaba</i> . “¡Trampea, trampea! ¡Ya te ganaré yo a trampas! –decía Selifán, incorporándose y atizando con el

<p>прикрикнул на всех: "Эй вы, любезные!" – и стегнул <i>по всем по трем</i> уже не в <i>виде наказания</i>, но чтобы показать, что был ими доволен. <i>Доставив такое удовольствие, он опять обратил речь к чубарому...</i> (p. 36)</p>	<p>azotando con el látigo al <i>holgazán</i>. [...] Después les gritó a todos: “¡Ey, amorosos!”, y los <i>chicoteó a todos los tres ya no a modo de castigo</i>, sino para mostrar que estaba satisfecho con ellos. <i>Procurada tal satisfacción, de nuevo volvió el discurso al manchado...</i></p>	<p><i>gandul</i>–. [...] Luego gritó a todos: –¡Adelante, amigos! –e hizo <i>restallar</i> el látigo sobre los tres, <i>no como castigo</i>, sino para mostrar que estaba satisfecho de ellos. Habiéndoles proporcionado esta satisfacción, se dirigió de nuevo al rodado... (p. 65)</p>	<p>látigo al perezoso–. [...] Luego les gritó a todos: “¡Eh, queridos!” –y le <i>atizó</i> a los tres <i>ya no como castigo</i> sino para mostrar que estaba <i>satisfecho</i> con ellos. Tras darse este <i>placer</i>, de nuevo <i>dirigió su discurso al moteado...</i> (p. 131)</p>
--	---	--	---

En el pasaje, la voz que narra está atravesada por las valoraciones del propio cochero (un caballo es pícaro y solo hace ver que tira, los otros en cambio tiran “de todo corazón”), por el tono de la actuación que Selifán, borracho, hace de su sagacidad, y por su lenguaje: “astuto con ganas” (*silno lukav*, donde el adverbio *silno*, “intensamente”, “con fuerza”, tiene un matiz de ironía), “mostraba solo para la vista” (donde Gógol distorsiona la estructura de la frase corriente “hacia ver”), “como que lleva” (*budto by veziot*; discurso referido cuasi directo, verbo en presente), “holgazán” (que encierra por su forma símil-diminutiva un matiz cariñoso), “a todos los tres” (*po vsiem po triom*, forma enfática popular y arcaica: literalmente, “a todos a los tres”). Este “fading” se sigue proyectando sobre el fondo del registro oficinesco: “fue adquirido” (*byl priobretión*, y no simplemente “comprado”), “esforzábanse” (el verbo en ruso tiene una forma arcaica: *trudilisa*, en vez de *trudilis’*, de la que nuestra versión pretende dar cuenta con el pronombre enclítico), “que de ello recibían”, “a modo de castigo”, “dirigió el discurso”. Dejando de lado en este caso la versión de Tchernova, que como se ha dicho uniforma todas estas particularidades, puede observarse cómo se reflejan en las de Laín Entralgo y Piedras Monroy. En el primero, las formas que provendrían indirectamente de la voz de Selifán aparecen borradas (salvo en el caso del coloquial “gandul”), y, por consiguiente, no hay contraste con las formas más librescas, pues todo

está uniformado en este último registro: en vez de “hacía ver como que lleva”, elige la paráfrasis (y la perífrasis) “se limitaba a hacer como que contribuía con su esfuerzo a arrastrar el coche”; en vez de “esforzábanse de todo corazón”, los de Laín “trabajaban a conciencia”, etc. Ello diluye asimismo el estilo oficinesco, ese cierto empaque discursivo en el que Gógol se solaza y usa como recurso cómico. Por otra parte, el compacto párrafo gogoliano, donde se condensa esta mezcla, aparece desintegrado en la versión de Planeta: los discursos directos del personaje se presentan aquí –mediados por la raya de diálogo en lugar de las comillas– en párrafo aparte, y esta “aireación” modifica el efecto de lectura. La versión de Piedras Monroy acentúa algo más las diferencias, tal vez no tanto por un tratamiento deliberado cuanto por apego a un traslado más literal del original (si bien, curiosa y paradójicamente, evita la tautología humorística de que “el caballo se llama Asesor porque fue adquirido a un asesor” prefiriendo “se llama Asesor porque fue comprado a *un hombre que ejercía como tal*”; el destacado es nuestro).

Otro efecto humorístico derivado del formulismo y amaneramiento de la lengua burocrático-administrativa (como se recordará, en él se conjugan, degradados por el anquilosamiento, tanto elementos del estilo elevado del neoclasicismo como de la lengua “racional” que la reforma de Karamzín introdujo en el ruso, al copiar el rigor sintáctico del francés) se da al aplicarse este a situaciones incongruentes con él. Cuando, antes de irse Chíchikov a dormir, la Koróbochka le pregunta si no desea que le rasquen los talones, que su difunto sin eso no había modo de que se durmiera, dice el narrador: “Pero el huésped rehusó también el rascado de talones”. Si se lee en Piedras Monroy: “No obstante, el invitado rehusó también a que le rascaran los pies” (p. 137) –más allá de ese conector lógico (“no obstante”) que no existe en el original–, puede verse que el efecto estilístico se pierde, por cuanto simplifica la expresión. Tchernova directamente la elude, sintetizando: “Pero el huésped rechazó también este ofrecimiento” (p. 63). En cambio, la traducción de Laín Entralgo toma cuenta del estilo al traducir que “el huésped *rehusó la oferta* de que le rascasen los pies” (p. 72). Es en ese contraste donde la nota burlona que uniforma la voz narrativa halla su cámara de resonancia, y al mismo propósito sirven elementos de otros discursos que se cuelan con facilidad en esta voz. Por ejemplo, inmediatamente a continuación del pasaje examinado, aparece la ironía libresca, asimilando la figura de Chíchikov a la de un cansado héroe épico:

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Хозяйка вышла, и он тот же час поспешил раздеться, отдав Фетинье всю снятую с себя <i>сбрую</i> , как верхнюю, так и нижнюю, и Фетинья, пожелав также с своей стороны покойной ночи, утащила <i>эти мокрые доспехи</i> . (p. 43)	La patrona salió, y él de inmediato se apuró a desvestirse, entregando a Fetinia todo el <i>arnés</i> que se había quitado, tanto el superior como el inferior, y Fetinia, deseándole asimismo de su lado buenas noches, acarreó <i>estos mojados pertrechos</i> ( <i>eti mókrie dospieji</i> ).	La dueña se retiró y él se apresuró a desnudarse, entregando a Fetinia <i>cuanto</i> se había quitado de encima, tanto el traje como la ropa interior. Y Fetinia, tras de darle a su vez las buenas noches, se llevó consigo <i>estos húmedos arreos</i> . (pp. 72-73)	<i>Así que</i> la señora salió y, de inmediato, se apresuró él a desvestirse dándole a Fietinia todo lo que se había quitado de su <i>armadura</i> , tanto lo de arriba como lo de abajo, y Fietinia, deseándole también por su parte una buena noche, se llevó arrastrando <i>esta armadura mojada</i> . (p. 137)

El primer destacado, *sbrúia*, podría traducirse literalmente como “arnés”: conjunto de armas que protegen el cuerpo, pero ninguna de las versiones elige trasladarlo así. El segundo, *eti mókrie dospieji*, significaría literalmente “esta armadura mojada” (*dospieji*, “armadura”, es en ruso un *pluralia tantum*), pero, si así se tradujera, el efecto retórico “cervantino” desaparecería. Nuestro “pertrechos”, por su parte, está dentro del mismo campo semántico que “armadura”, y además mantiene el plural. De las tres versiones que se están examinando, es la de Laín la única que registra la humorada estilística (“estos húmedos arreos”). Tchernova nuevamente elige atenerse al sentido y escamotear la metáfora, señalando solo que “entregó a Fetinia *su ropa húmeda*, tanto el traje como la ropa interior...” (p. 63). Piedras Monroy –que de nuevo comienza por conectar el pasaje aunque esto no tenga correspondencia con el original– debilita al repetir la palabra “armadura” –repetición que no existe en ruso, aunque en principio también pueda traducirse así el primer destacado– y no advertir la entonación retórica del segundo destacado: “esta armadura mojada” es una imagen tosca sin ninguna entonación épica. Por otra parte, traducir el verbo previo como “se llevó arrastrando”

también ofrece una imagen extraña que no da cuenta del énfasis real del original: “acarreó”, “cargó con”.<sup>128</sup>

Por todo lo señalado, es difícil poder “atrapar” al narrador de Gógol: ¿quién narra?, ¿cuál es su verdadera voz? A menudo, cuando se cree dar con él, lo personal de esa voz proviene en realidad del personaje, como sucede en el comienzo del capítulo que se ha analizado y conforme con las citadas observaciones de Vinográdov y Volóshinov. Pero hay veces en que ni siquiera es posible atribuir los rasgos característicos a alguno de los personajes y, no obstante, ese narrador, lejos de conquistar su autonomía, sigue siendo enigmático. Si por ejemplo se examina la voz que describe el maletín de Chíchikov, su escritorio portátil, se verá que tal narrador –si bien se enmascara como “el autor”– rehúye la omnisciencia, hay cosas que puede afirmar y otras que, *misteriosamente*, se le ocultan. Por empezar, puede comenzar la descripción solamente *una vez que* Chíchikov abre el cofrecito (si no, no puede ver su interior), y a partir de allí, se construye más bien como un testigo curioso –asomado por sobre el hombro del dueño– que cuenta un tanto de apuro lo que *alcanza* a ver, y ello desde un determinado lugar: “más allá de la jabonera”, “después”, “luego seguía”, “se abría y cerraba tan rápido que no se puede decir con certeza cuánto dinero había”; tampoco es un narrador en condiciones de describir con precisión técnica, y así es como habla de “seis-siete compartimentos”, “distintos rinconcitos”, “lo un poco más largo”, “lo un poco más corto”. Asimismo, la precisión queda debilitada por la abundancia de diminutivos, que a su vez colorean esa voz de un determinado modo: “estrechitos”, “rinconcitos”, “con tapitas y sin tapitas”, etc.

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo
Автор уверен, что есть читатели такие любопытные, которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение <i>шкатулки</i> . Пожалуй, почему же не удовлетворить! Вот оно,	El autor está seguro de que hay lectores tan curiosos que desearán incluso conocer el plan y la disposición interior del <i>cofrecito</i> . ¡Sea pues, por qué no satisfacerlos! Hela aquí, la distribución interior:	El autor está convencido de que hay lectores tan curiosos que hasta desearían conocer el cofrecillo por dentro. ¿Por qué no darles satisfacción? Era como sigue: en el centro estaba la bacía, a la que

<sup>128</sup> Si bien este contraste que se está realizando entre versiones no tiene entre sus cometidos señalar algún que otro error particular de comprensión léxica que pueda advertirse en ellas, nos permitimos observaciones en ese sentido sobre todo cuando el error incide en las cuestiones lingüísticas y estilísticas que nos ocupan.

<p>внутреннее расположение: в самой середине мыльница, за мыльницею шесть-семь <i>узеньких</i> перегородок для бритв; потом квадратные <i>закоулки</i> для песочницы и чернильницы с выдолбленною между ними <i>лодочкой</i> для перьев, сургучей и всего, <i>что подлиннее</i>; потом всякие перегородки <i>с крышечками и без крышечек</i> для того, <i>что покороче</i>, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память. Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом <i>следовал</i> маленький потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку <i>шкатулки</i>. Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя сказать, сколько было там денег. Чичиков тут же занялся и, очинив перо, начал писать. (pp. 51-52)</p>	<p>en la mitad misma una jabonera, <i>más allá de</i> la jabonera seis-siete compartimentos <i>estrechitos</i> para las navajas; <i>después recovecos</i> cuadrados para el arenillero y los tinteros con una <i>cánula</i> calada entre ellos para las plumas, los lacres y todo <i>lo un poco más largo</i>; después distintos compartimentos <i>con tapitas y sin tapitas</i> para <i>lo un poco más corto</i>, llenos de talones de visita, de funerales, de teatro y otros, que se apilaban de recuerdo. Todo el cajón superior con todos los compartimentos se retiraba, y bajo él se encontraba un espacio ocupado por atados de papel de a hoja, <i>después seguía</i> un pequeño cajón oculto para el dinero, que se abría imperceptiblemente por el costado del <i>cofrecito</i>. Tan de prisa se abría y se cerraba al momento por el dueño que no se puede decir certeramente cuánto dinero había allí. Chíchikov puso mano aquí mismo y, tras afilar la pluma, comenzó a escribir.</p>	<p>seguían seis o siete estrechos departamentos para las navajas de afeitar. Luego había dos casillas para la salvadera y el tintero, con una hendidura alargada en el medio para las plumas, el lacre y <i>demás objetos por el estilo</i>. Había también todo género de compartimentos <i>con tapa y sin ella</i> destinados a <i>objetos menudos</i>, repletos de tarjetas de visita, esquelas mortuorias, programas de teatro y otros papeles que <b>Chíchikov guardaba</b> como recuerdo. El cajón superior, con todos sus compartimentos, se podía sacar, y debajo de él había un espacio ocupado por varios cuadernillos de papel de barba. Seguía un cajoncito secreto para el dinero, que se abría al costado por una abertura disimulada. <b>Chíchikov lo abría y cerraba</b> siempre con tanta rapidez, que resultaba imposible de decir a ciencia cierta cuánto dinero había en él. <b>El dueño del cofrecillo</b> puso manos a la obra, tajó una pluma y empezó a escribir. (p. 83)</p>
--	---	--



La versión de Laín Entralgo esfuma el colorido impreciso del impreciso narrador: interviene el fragmento con puntos seguidos para delimitar con más rigor las oraciones, ajusta y corrige la sintaxis, lo priva de los diminutivos<sup>129</sup> (o los utiliza donde no se corresponden con el original), y en dos ocasiones reemplaza los verbos en voz pasiva cuasi-refleja que uniforman el pasaje (“se apilaban”, “se retiraba”, “se encontraba”, “se abría”) –y que animizan un tanto ominosamente el objeto “cofrecito” al convertirlo en sujeto gramatical<sup>130</sup>– por verbos en voz activa ¡con un inopinado sujeto “Chíchikov”! Chíchikov no tiene pertinencia en absoluto en la descripción del cofre, este narrador que surge para realizarla lo deja afuera hasta que la descripción termina: Chíchikov no es asunto suyo, aquí solamente se habla del cofrecito.<sup>131</sup>

Ahora los sonidos.

En páginas precedentes se ha hablado largamente de la relevancia de la sonoridad en la prosa gogoliana. Si bien toda escritura fonética, por su propia naturaleza, está en mayor o menor medida revestida de sonoridad, en nuestro caso nos referimos a los sonidos –tanto su descripción como su reproducción onomatopéyica– como carnadura y no como mero revestimiento. Se han mencionado asimismo en páginas anteriores las figuraciones que traza Gógol para *apelar a la imaginación* del lector, así como las melodías, tamborileos, ruidos que *recrea*. El capítulo que se está examinando abunda en ejemplos diversos. En el pasaje que sigue, hay, por una parte, las analogías que propone el narrador para que el lector se represente los diversos ladridos de los perros de la Koróbochka, pero en un punto se desentiende de ellos para lanzarse a otra analogía sonora que además se expresa como tensión.

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один,	Entre tanto los perros se habían largado con todas las voces posibles: uno,	Mientras tanto, los perros ladraban con toda clase de voces: uno <i>lanzaba al cielo</i>	Entretanto, los perros ladraban en todas las voces posibles: uno, con la

<sup>129</sup> Tampoco las versiones de Tchernova y Piedras Monroy traducen “estrechitos”, “rinconcitos”, “tapitas”. En general, los traductores de ruso son renuentes a los diminutivos. El presente es solo un ejemplo de ello.

<sup>130</sup> Ya se ha destacado esta animización en la segunda parte de nuestro trabajo, cuando se analizó cómo Gógol dota de movimiento al jardín de Pliushkin en el capítulo sexto.

<sup>131</sup> La relación metonímica entre el cofre y Chíchikov es evidente (y en consecuencia a ambos se los describe con la misma elusividad). Tanto Bieli como Nabókov han visto en el primero el homólogo del alma horrible y criminal de Chíchikov (Белый, 1934) (Nabókov, 1985: 79).

<p>забросивши вверх голову, <i>выводил так протяжно</i> и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой <i>отхватывал наскоро</i>, как пономарь; промеж них <i>звенел</i>, как почтовый звонок, <i>неугомонный дискант</i>, вероятно молодого щенка, и все это, наконец, повершал бас, может быть, старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что <i>хрипел, как хрипит певческий контрабас</i>, когда концерт в полном разливе: тенора поднимаются на цыпочки от сильного желанья вывести высокую ноту, <i>и</i> все, что ни есть, порывается кверху, <i>закидывая</i> голову, <i>а</i> он один, <i>засунувши</i> небритый подбородок в галстук, <i>присев и</i></p>	<p>tirando la cabeza hacia arriba, <i>emitía tan prolongado</i> y con tanto empeño como si por esto recibiera sabe Dios qué sueldo; otro <i>le daba a las apuradas</i>, como un sacristán; en medio de ellos <i>tintineaba</i>, como un timbre de correos, <i>un tiple insosegable</i>, probablemente de un joven cachorro, y todo esto, finalmente, lo coronaba un bajo, posiblemente un viejo, dotado de una recia naturaleza perruna, porque <i>roncaba como ronca el contrabajo cantante</i> cuando el concierto está en pleno desborde: los tenores se levantan en puntillas por el fuerte deseo de dar la nota alta, y no hay cosa que no se estire hacia arriba, <i>tirando</i> atrás la cabeza, y solo él, <i>metiendo</i> la barbilla sin afeitar en la corbata, <i>agachándose y descendiendo</i> casi hasta tocar el suelo,</p>	<p><i>unos aullidos tan prolongados</i> que parecía que por ello percibiese sabe Dios qué sueldo; otro <i>lanzaba ladridos cortos</i>, como un sacristán; entre ellos <i>sonaba</i>, como la campanilla del coche de postas, <i>un incansable agudo</i>, probablemente de un cachorro, y todo esto era cubierto, en fin, <i>por un gruñido en tono bajo</i>, que tenía que ser de un viejo dotado de una vulgar naturaleza canina, porque <i>roncaba como suele roncar el contrabajo</i> cuando el concierto está en su apogeo, <b>cuando</b> el tenor se pone de puntillas, ansioso de emitir una nota aguda, y todo parece buscar las alturas, y solo él, <i>hundiendo</i> la mal afeitada barbilla en la corbata, <i>se inclina</i> hasta casi alcanzar el suelo y desde allí <i>lanza</i> su nota, que hace vibrar los</p>	<p>cabeza echada hacia arriba, <i>cantaba con tanta monotonía</i> y tanto esfuerzo como si por ello recibiera sabrá Dios qué sueldo; otro <i>lo hacía a toda prisa</i>, como un sacristán; entre ellos, <i>sonaba</i> como la campanilla de un cartero, <i>una soprano inquieta</i>, seguramente un joven cachorro, y todo esto, por fin, lo remataba el bajo, quizá viejo, <i>dotado de una fuerte naturaleza perruna</i> porque <i>roncaba igual que ronca el contrabajo</i> del coro cuando el concierto está en su pleno apogeo: el tenor se pone de puntillas por el fuerte deseo de elevar la nota superior y todo el conjunto se esfuerza en elevarse, <i>echando</i> la cabeza hacia atrás; y él, solo, <i>encajando</i> el mentón sin afeitar en la corbata, <i>se inclina</i> un momento y <i>baja</i> casi hasta tocar la tierra, <i>dejando salir</i> desde</p>
--	--	--	---

<p><i>опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла.</i> (p. 40)</p>	<p><i>suelta desde allí su nota, por la que se sacuden y tintinean los vidrios.</i></p>	<p>cristales. (p. 69)</p>	<p>allí su nota, que hace temblar y tintinear los cristales. (p. 135)</p>
--	---	---------------------------	---

Las comparaciones que realiza el narrador para que el lector se figure los ladridos parecen en principio brotar del sarcasmo irritado de alguien que los está padeciendo, esto es, son originadas a partir de un horizonte evaluativo que excede a la voz autorial: uno “emitía/soltaba” (y punto) como si por ello recibiera sabe Dios qué sueldo, el otro “le daba/agarraba” a las apuradas como un sacristán, el tercero producía un “rintintín” “insosegable” (pero con un matiz más coloquial, es decir, “insoportable”). En las versiones confrontadas, se traducen las comparaciones pero se atenúa la ironía fastidiada del original: en Laín, “lanzaba aullidos prolongados”, “lanzaba ladridos cortos” y “sonaba como un incansable agudo”; en Piedras Monroy, “cantaba con monotonía” (¿cantaba?), “lo hacía (cantaba) a toda prisa” y “sonaba como una soprano inquieta” (!). Luego, a partir de los segundos dos puntos, si bien la analogía es motivada por el ladrido del perro viejo, el narrador se desentiende de él y salta a aquello con que lo comparó, el contrabajo cantante, a partir del cual sigue un puro arrebató entonacional: los tenores, la orquesta, la nota que hace temblar los vidrios. Dicho arrebató es figurado por la sucesión de conjunciones que van presentando nuevos sujetos (los tenores, todo, él, su nota) y *conteniendo* la resolución de la analogía. Tal contención es a la vez tensada por la sucesión de gerundios que demoran el verbo principal “suelta”, esto es, la liberación final de la nota que hace temblar los vidrios. Tanto la versión de Laín como la de Piedras Monroy “reparan” esta tensión (la aflojan) adelantando el verbo: los dos conjugan el gerundio *prisiév* (“agachándose manteniendo el torso derecho/acuclillándose”) y lo convierten en “se inclina”, con lo cual Laín le quita fuerza al verbo principal, resolutivo (“lanza”), y Piedras lo debilita aún más al reemplazarlo por su forma en gerundio (“dejando salir”): no, Gógol sofoca la frase acumulando conectores y gerundios y solo al final la resuelve conjugando el verbo. Luego, Piedras, al menos, traduce los verbos “temblar y tintinear”, en tanto Laín los simplifica en “vibrar”, interrumpiendo el flujo energético de la frase. El mismo, además, ha eliminado la

*bisagra expresa* de los dos puntos entre los dos cuadros sonoros (el de los perros y el del bajo) y la ha reemplazado por el conector “cuando”. De todos modos, tratándose de Gógol, ambos recursos, los dos puntos y el conector, pueden funcionar parejamente como pivotes a partir de los cuales el discurso se disloca y toma otro rumbo.

A continuación, se analizará qué sucede con las onomatopeyas, esto es, con la reproducción de sonidos no vocálicos recurriendo a lo vocal. En este aspecto, pueden señalarse varios ejemplos:

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Наконец <b>громóвый</b> удар <b>раздáлся</b> в другой <b>ра́з</b> <b>грóмче</b> и бли́же, и дождь хлы́нул <b>вдрúг</b> как из <b>ведра́</b> . ( <i>Nakoniéc gromóvy udar razdalsa v drugoi raz gromche i bliže, i dožd jlynul vdrug kak iz vedrá</i> ) (p. 37)	Finalmente, la descarga de un <i>trueno</i> resonó <i>otra</i> vez más fuerte y más <i>cerca</i> , y la lluvia se descolgó de <i>repente</i> como a baldes.	Por último, <i>retumbó otro trueno</i> , más fuerte y más <i>cercano</i> , y empezó a llover a cántaros. (p. 65)	Finalmente, <i>otra</i> atronadora sacudida volvió a <i>retumbar</i> más fuerte y más <i>cerca</i> y la lluvia empezó a caer de <i>repente</i> como si la tiraran con baldes. (p. 132)

Si se observa el original, además de la aliteración de las *de*, las *gue* y las *erres* que imitan el sonido del trueno, debe tomarse en cuenta la intensidad de la frase y la percusión que provoca la cantidad de acentos: es el trueno que se desgrana y abre súbito paso a la caída de la lluvia. En la versión de Laín Entralgo, si bien hay aliteración de *erres* y *tes*, como en la versión propuesta por nosotros, el problema es que la frase está acortada, y por ende menguada la cantidad de acentos y la consiguiente intensidad. Similar es la traducción de Tchernova. En cambio, en la de Piedras Monroy, más allá de lo rebuscado que resulta el remate (“como si la tiraran con baldes”), el efecto sonoro, los acentos y la intensidad de la tirada están preservados. Otro ejemplo:

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Дождь стучал	La <i>lluvia</i> golpeaba	La <i>lluvia</i> caía	La <i>lluvia</i> golpeaba

звучно по деревянной крыше и журчащими ручьями стекал в подставленную бочку. ( <i>Dožd stuchal zvuchno po dereviánnoi kryshe i žurcháshimi ruchiami stekal v podstávlennuiu bochku.</i> ) (p. 40)	sonora en el <i>techo</i> de madera y <i>chorreaba</i> en <i>arroyos</i> borbollantes en un barril puesto debajo.	sonoramente sobre las tablas de la <i>techumbre</i> y se <i>vertía</i> en <i>ruidosos chorros</i> en el tonel colocado al efecto en una esquina. (p. 69)	<i>ruidosamente</i> sobre el tejado de madera y <i>discurría</i> en <i>arroyos</i> <i>susurrantes</i> hacia un tonel que se había puesto debajo. (pp. 134-135)
--	---	--	--

En el original, la sucesión de *ches*, *yes* y *shes* (palatales fricativas) mezcladas con *erres* y *úes* da cuenta del sonido de la lluvia que cae y borbotea en su abundancia al fluir hacia el barril. Tchernova traduce: “La lluvia tamborileaba sonoramente sobre el tejado de madera, y unos torrentes ruidosos caían dentro de un tonel, colocado allí con ese objeto” (p. 59). Su lluvia es cantarina en el techo y se vuelve ruidosa de golpe al caer al tonel. La frase de Laín Entralgo, salvo el énfasis explicativo (en ningún lugar dice que el barril esté en una esquina), tiene sonoridad y energía. Lo mismo puede decirse de la de Piedras Monroy, aunque menos abundante en palatales fricativas (asimismo, no parece acertado traducir “susurrantes” en lugar de “murmurantes”, un susurro no es lo mismo que un murmullo, podría haberse permitido incluso “murmullantes”).

Otro ejemplo notable que se presenta más o menos a continuación del precedente es el que se refiere al reloj de la sala de la *Koróbochka*, a quien se le ocurre dar las dos ni bien Chíchikov ingresa, mojado y atribulado por molestar a esas horas. Obsérvese la sucesión de descripciones y efectos sonoros:

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo
Слова хозяйки были прерваны <i>странным</i> <i>шипением</i> , так что гость было	Las palabras de la patrona fueron interrumpidas por un <i>extraño silbido</i> , de modo que el huésped	Las palabras de la dueña de la casa se interrumpieron por un <i>extraño silbido</i> , que asustó al viajero;	Las palabras de la dueña de la casa se vieron interrumpidas por un <i>extraño silbido</i> que casi llegó a

<p>испугался; шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. <i>За шипеньем</i> тотчас же последовало <i>хрипенье</i>, и наконец, понатужась всеми силами, они проббили два часа <i>таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку</i>, после чего маятник пошел опять покойно <i>щелкать</i> направо и налево. (p. 41)</p>	<p>casi que se asustó; <i>el ruido parecía como si toda la habitación se hubiera llenado de serpientes</i>; pero, ojeando hacia arriba, se tranquilizó, pues cayó en que al reloj de pared le había venido en gana dar la hora. <i>Tras el silbido</i> siguió allí mismo <i>un ronquido</i>, y finalmente, cinchando con todas sus fuerzas, dio las dos <i>con un sonido como quien casca con un palo en una olla rota (takim zvúkom kak by kto kolotil pálkoi po razbítomu gorshkú)</i>, tras lo cual siguió el péndulo/ <i>chasqueando</i> reposado/ a derecha e izquierda.</p>	<p><i>parecía que toda la habitación se había llenado de serpientes</i>; pero al mirar hacia arriba se tranquilizó, pues se dio cuenta de que el reloj de pared había sentido deseos de sonar. <i>Tras el silbido</i>, siguió <i>un ronquido</i>, y, por fin, reuniendo todas sus fuerzas, dio las dos, <i>con tal fuerza como si alguien hubiera golpeado con un palo en una olla rota</i>; después de esto, el péndulo volvió a <i>oscilar</i> tranquilamente a derecha e izquierda. (p. 61)</p>	<p>asustar al huésped. <i>Era como si la habitación entera se hubiera llenado de serpientes</i>. Pero alzando la vista se tranquilizó, dándose cuenta de que todo provenía del reloj de pared, que había tenido el capricho de dar las horas. <i>Al silbido</i> siguió <i>un ronquido</i> y, finalmente, poniendo en juego todas sus fuerzas, dio las dos <i>con un ruido que parecía que alguien había golpeado con un palo una cacerola rota</i>. Después de esto el péndulo continuó su tranquilo <i>vaivén</i> a derecha e izquierda. (p. 71)</p>
--	---	--	---

En principio, Gógol propone dos analogías sonoras sucesivas para que el lector se represente primero el “extraño silbido” (“como si la habitación se hubiera llenado de serpientes”) y luego el sonido de las dos (el palo en la olla rota). En el último caso, la comparación expresa se acompaña con un efecto sonoro, provocado por la aliteración del sonido *k* (ocho veces, tantas que no puede no ser deliberado), imitando el golpeteo “con un palo” en una olla “rota”. Tchernova y Laín, en sus versiones, la trasladan de manera casi idéntica. No hay sonoridad en las frases que proponen. De la misma

manera, ambos reemplazan el onomatopéyico verbo ruso *shólkat'*, tan onomatopéyico como su equivalente castellano “chasquear” (a derecha e izquierda), respectivamente por “oscilar” y “continuar su vaivén”, cambiando así el efecto de sonido por la descripción del movimiento. Asimismo, el ritmo del péndulo está escandido en Gógol: “tras lo cual siguió el péndulo/ chasqueando reposado/ a derecha e izquierda” (*posle chevó máiatñik/ poshól opiát' pokoino/ shólkat' napravo i nalievo*). Más allá de que tal periodización se advierta o no, lo que transmite rítmicamente la frase es un apaciguamiento. De modo parejo traducen Tchernova y Laín: “después de esto, el péndulo volvió a oscilar tranquilamente a derecha e izquierda” y “Después de esto el péndulo continuó su tranquilo vaivén a derecha e izquierda”. Por otro lado, los dos han iniciado con el conector “después de esto” una nueva frase, independiente sintácticamente de la anterior, en lugar de subordinarla –como en el original– con el equivalente “después de lo cual”. Laín, además, a lo largo de todo el pasaje ha reemplazado todos los puntos y coma por puntos seguidos, separando aún más las frases entre sí. Esto atenta una vez más contra la densidad textual que propone Gógol, el tazón de sopa ucraniana del que habla Edmund Wilson (en Gógol, 1980: 8). Piedras Monroy, por su parte, es en general más literal en la sintaxis y en la correspondencia semántica palabra a palabra, pero a veces realiza elecciones desafortunadas:

...con un *estruendo* semejante al que hace alguien que golpeará con un palo en un puchero cascado, tras lo cual, el péndulo se puso de nuevo a *crujir* a derecha e izquierda, con toda tranquilidad. (p. 136) [los destacados son nuestros]

“Estruendo” no solo no corresponde a la palabra rusa *zvuk*, “sonido”, sino que tampoco se corresponde con el sonido que se quiere describir. Además, tampoco “crujir” es equivalente al verbo ruso *shólkat'* (“chasquear”) ni responde al efecto sonoro de un péndulo en movimiento. En su versión, al adverbio “reposadamente” que está antes del verbo lo reemplaza con la locución adverbial “con toda tranquilidad”, luego de trasladarlo al final de la frase (como si se le hubiera olvidado de traducir en su momento, tal como ya se ha observado a propósito de otros pasajes de su versión). De pensarlo con Meschonnic, el ritmo como sensación física se frustra, y podría conjeturarse que esta “molestia” impacta de algún modo en el cuerpo del lector.

En el fragmento que sigue, aparece en dos oportunidades un verbo de raíz onomatopéyica como *chijnút'* (“estornudar”), para el que no existe una correspondencia

sonora en castellano (salvo recurriendo a alguna perífrasis rebuscada del tipo “hacer atchís”). En el primer caso, es el resultado del acoso de las moscas sobre el rostro y la nariz de Chíchikov, pero el segundo funciona casi como pretexto para un más interesante juego sonoro: la respuesta del pavo del corral y la consiguiente reacción de Chíchíkov.

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
<p>Проснулся на другой лень он уже довольно поздним утром. Солнце сквозь окно блистало ему прямо в глаза, и мухи, которые <i>вчера</i> спали спокойно на стенах и на потолке, все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул впросонках в самый нос, что заставило его крепко <b>чихнуть</b>, – обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения.</p> <p>[...]</p>	<p>Se despertó al otro día ya bastante avanzada la mañana. El sol a través de la ventana le brillaba derecho a los ojos, y las moscas, que <i>ayer</i> dormían tranquilamente en las paredes y en el techo, se habían vuelto todas a él: una se le había posado en el labio, otra en la oreja, la tercera merodeaba como para asentarse en el ojo, aquella que había tenido la imprudencia de posarse cerca de una fosa nasal, él entre sueños la aspiró nariz adentro, lo que lo forzó a <b>estornudar</b> con fuerza, <i>circunstancia que había sido la causa de su despertar.</i></p>	<p>Al día siguiente, cuando se despertó era ya bastante tarde. El sol, que entraba por la ventana, le daba en los mismos ojos, y las moscas, que <i>la víspera</i> dormían tranquilamente en las paredes y en el techo, se dirigían únicamente contra él. Una se le había posado en el labio, otra en la oreja y una tercera, que trataba de ponerse en un ojo, tuvo el descuido de hacerlo en las aletas de la nariz, y Chíchikov, al respirar, la empujó hasta el mismo agujero nasal, cosa que le hizo lanzar un fuerte <b>estornudo</b>. <i>Esta circunstancia fue la que le había hecho despertarse.</i></p>	<p>Cuando se despertó al día siguiente, la mañana estaba ya bastante avanzada. A través de la ventana, el sol le daba directamente en los ojos y las moscas, que <i>el día anterior</i> dormían plácidamente en las paredes y en el techo, iban todas a él: una se le posó en los labios; otra, en la oreja; la tercera trataba como de posarse en el propio ojo; la misma que tuvo la imprudencia de posarse junto al agujero de la nariz, y a la que él, entre sueños, se metió en la nariz, lo que le llevó a <b>estornudar</b> con fuerza, <i>circunstancia que hizo que se despertara antes.</i></p>



<p>Одевшись, подошел он к зеркалу и <i>чихнул</i> опять так громко, что подошедший в <i>это</i> время к окну индейский петух – окно же было очень близко от земли – <i>заболтал</i> ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке, вероятно “желаю здоровствовать”, на что Чичиков сказал ему дурака. (p. 43)</p>	<p>[...] Ya vestido, se acercó al espejo y <i>estornudó</i> otra vez tan fuerte que un pavo que en <i>este</i> momento se acercaba a la ventana –la ventana estaba muy cerca del suelo– se puso de repente a <i>parlotearle</i> algo y asaz velozmente en su extraña lengua, probablemente “gusto en saludarlo”, a lo que Chíchikov le dijo imbecil.</p>	<p>[...] Vistiose, se acercó a un espejo y volvió a <i>estornudar</i>, pero tan fuerte que un pavo que se acercaba en <i>aquellos</i> momentos a la ventana, situada casi al ras del suelo, <i>parloteó</i> como diciéndole algo en su extraña lengua, acaso para darle los buenos días, a lo que Chíchikov le replicó llamándole tonto. (pp. 73-74)</p>	<p>[...] Vistiéndose, se acercó al espejo y <i>estornudó</i> de nuevo, con tal fuerza que el <b>gallo</b> que se acercaba en <i>aquel</i> momento a la ventana –ésta estaba casi pegada a la tierra– empezó a <i>cacarearle</i> algo de repente y muy deprisa en su extraña lengua, probablemente “¡Salud!”, a lo que Chichikov le respondió: “¡idiota!”. (pp. 137-138)</p>
---	--	--	---

La primera parte, a partir de que se comienza a hablar de las moscas, es un *crescendo* de imágenes que se hilvanan en una sola frase recurriendo solamente a la coma y desembocan en el estornudo, luego de lo cual el discurso se recompone con un remate formal: “circunstancia que fue la causa de su despertar”. Las dos versiones que contrastamos aquí han recurrido a una puntuación y un discurrir que ordena “mejor” la sintaxis, pero que diluye el efecto acumulativo de la frase gogoliana. Asimismo, al margen de lo sonoro, en la primera parte del pasaje puede observarse el adverbio deíctico “ayer” y la forma en que los traductores lo trasladan: ninguno de ellos puede concebir que el ayer de Chíchikov coincida con el del narrador y, por arrastre, con el del lector (véase más arriba “I.5. Digresión sobre la perspectiva. Los deícticos”). Del mismo modo, en el segundo fragmento aparece un demostrativo “este” (momento) que nuevamente reemplazan por “aquel/los” para acomodarse a la perspectiva del narrador (véase más arriba “I.5. Digresión sobre la perspectiva. Los pronombres demostrativos”). Por otro lado, también se ha señalado la fluidez con que la lengua rusa incorpora el discurso referido en su modalidad directa (“I.5. Digresión sobre la perspectiva. La

incorporación del discurso ajeno”); en el segundo fragmento se encuentran un ejemplo mediado por las comillas (el saludo del pavo) y otro donde no existen siquiera estas. La versión de Laín Entralgo transforma los dos ejemplos en discurso indirecto, probablemente para evitarse trasladar sin mediadores (dos puntos, comillas) el saludo del pavo y la réplica de Chíchikov. Este saludo del pavo (literalmente, “deseo saludarlo”) se usa a menudo en ruso con sentido irónico por su cierta formalidad arcaizante,<sup>132</sup> pero también es posible de ser pensado en clave onomatopéyica, como imitación del glugluteo del pavo: *želáiu zdrávstvovat’!* Ninguno de estos aspectos recogen las traducciones.<sup>133</sup>

Hasta aquí, se ha observado cómo discurre el narrador de *Almas muertas* cuando su voz se deja impregnar por la de los personajes con el mismo entusiasmo con que se abandona a una copiosa energía narrativa, e imita sonidos, y hace mímicas. Pero esa energía a veces se agota, y el narrador parece desnudar detrás de sí al autor:

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo
Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная - мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог	¿Pero a qué ocuparse tanto tiempo de Koróbochka? Koróbochka, Manílova, la vida doméstica, o no doméstica, ¡pasemos/largo ya! Si no es raro cómo está armado el mundo: lo alegre se volverá de golpe triste, solo con que te quedas parado mucho rato ante él, y entonces Dios sabe lo que se te pondrá en	Pero ¿para qué entretenernos tanto rato con Korobochka? Que se trate de Korobochka, de Manilova, de la vida doméstica o de la no doméstica, pasemos adelante. Así está constituido el mundo: la alegría se convierte inmediatamente en tristeza si se detiene uno ante ella, y sabe Dios cuántas cosas se	Mas, ¿para qué entretenernos tanto con la Koróbochka? Ya se trate de la Koróbochka o de Manilov, de la vida doméstica o no doméstica, ¡pasemos de largo! Así es el mundo; la alegría se convierte en tristeza cuando nos detenemos largo rato ante ella, y entonces Dios sabe las cosas que se nos ocurren.

<sup>132</sup> El mismo ceremonioso saludo le dirige el aterrado Alcalde a Jlestakov, al tomarlo por el temido inspector venido de Petersburgo (en *El inspector*; Гоголь, 1983: 183).

<sup>133</sup> Piedras Monroy, además, traslada literalmente “gallo (de la India)”, que en ruso se trata del pavo. En consecuencia, no hace posible comprender el valor onomatopéyico que tiene el saludo que le hace a Chíchikov.

<p><i>знает что взбредет в голову. [...] еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо... (p. 54)</i></p>	<p><i>la cabeza. [...] aún la risa no alcanzó por completo a irse del rostro, y ya te has vuelto otro en medio de la misma gente, y ya con otra luz se iluminó el rostro...</i></p>	<p><i>nos ocurren entonces. [...] Aún no ha desaparecido de nuestro rostro la risa y ya se ha vuelto distinto y una expresión diferente se refleja en nuestras facciones... (p. 78)</i></p>	<p>[...] Todavía no se ha borrado la sonrisa del rostro y <i>la persona</i> es ya distinta, aun rodeada de los mismos seres, y es otra la luz que ilumina <i>su</i> rostro. (pp. 86-87)</p>
--	---	---	---

En general, son los momentos en que Gógol se pone grave. En el apartado sobre idiolectos se considerará con más detalle esta voz “autoral”. Por lo pronto, baste observar que en el ejemplo anterior mantiene la espontaneidad del *skaz*, una sintaxis propia de lo oral, el recurso a formas coloquiales como la segunda persona impersonal (que, aunque funcione como un yo generalizador, hace la ilusión del diálogo) y otras (*mígom*, forma coloquial por “en un instante”; *chtó vzbrediot v gólovu*, “qué se meterá en la cabeza”). En Tchernova –en Laín en menor medida–, el discurrir del *skaz* está atenuado por el rigor sintáctico, eliminado el suspiro entre signos de exclamación y separada en un nuevo párrafo, desprendida absolutamente, la construcción adversativa que le sigue (que ni en Tchernova ni en Laín es adversativa: “así es el mundo”, sin “pero” mediante). Respecto del uso de la segunda persona del singular con carácter impersonal, que en general tiene un carácter reflexivo, de cavilación compartida –con uno mismo o con otro–, el castellano admite su traducción literal o bien su reemplazo por el pronombre indefinido “uno”. Las versiones que comparamos la evitan, y la formulación se vuelve más asertiva.

Seguidamente, se analizará el discurso de los personajes. Se encuentran en el capítulo en cuestión tres voces muy distintas: la de Chíchikov, la de Koróbochka y la del cochero Selifán. En los tres casos se manifiesta, en distintos grados, la diglosia que atraviesa todos los estamentos de la sociedad rusa en tiempos de Gógol, donde la lengua “natural” es, por una parte, rigidizada por una retórica oficial solemne (que impregna el estilo burocrático-administrativo del que se ha hablado antes) y, por otro, viciada por el recurso a lo que el historiador de la lengua Víktor Vinográdov llama “las flores de la

elocuencia social”, de cuño galicista. Como ya se ha señalado, este estilo capitalino se traslada, degradado y como imitación, hacia la periferia, tanto geográfica como social. En el caso de Selifán, al tratarse de un cochero, se halla en la franja de contacto entre el habla del pueblo humilde y la de los señores, esto es, pertenece al primero pero está en contacto permanente con los segundos. Así discurre al comienzo del capítulo, dialogando con sus caballos:

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
“Ты думаешь, что скроешь свое поведение. Нет, <i>ты живи по правде</i> , когда хочешь, <i>чтобы тебе оказывали почтение</i> . Вот у помещика, <b>что</b> мы были, <i>хорошие люди</i> . Я с удовольствием поговорю, <b>коли</b> <i>хороший человек</i> ; с <i>человеком хорошим</i> мы всегда <i>свои други</i> , <b>тонкие</b> приятели; выпить <b>ли</b> чаю, или закусить – с охотою, <b>коли</b> <i>хороший человек</i> . <i>Хорошему человеку</i> всякой отдаст	“Te crees que puedes ocultar tu conducta. No, <i>vive como manda la verdad</i> , cuando quieres <i>que te dispensen respetos</i> . Aquí en lo del propietario que estuvimos son <i>buena gente</i> . Yo hablo con gusto, de ser una <i>buena persona</i> ; con una <i>buena persona</i> siempre somos amigos, camaradas <i>finos</i> ; tomar un té, o comer algo – con gusto, de ser una <i>buena persona</i> . A una <i>buena persona</i> cualquiera <i>le rendirá respetos</i> . Aquí a nuestro	–¿Crees que vas a poder ocultar tu conducta? No; <i>compórtate bien</i> si quieres que <i>te estimen</i> . Ya ves: los criados del propietario que acabamos de visitar son <i>buena gente</i> . Cuando se trata de una <i>buena persona</i> , me gusta charlar con ella; siempre soy amigo de la <i>gente buena</i> : si se trata de tomar té o de tomar un bocadillo, siempre se hace con gana si es con <i>gente buena</i> . Todo el mundo estima a la <i>gente buena</i> . A nuestro <i>amo</i> lo respetan	–Te imaginas que nadie se da cuenta de tu comportamiento. No, si quieres que <i>te traten con consideración</i> , <i>pórtate bien</i> . Ahí tienes los criados del terrateniente que acabamos de visitar, son <i>buena gente</i> . Cuando me encuentro con un <i>hombre de bien</i> me gusta hablar con él. De la <i>gente de bien</i> siempre soy amigo, siempre me llevo bien con ella. Lo mismo si se tercia el tomar té o un bocado, siempre lo hago con gusto cuando se trata de un <i>hombre de bien</i> .	“Tú crees que disimulas tu comportamiento. ¡No! ¡ <i>Vive honradamente</i> si quieres que <i>te muestren respeto</i> ! Donde el terrateniente, todos eran <i>buena gente</i> . Yo hablo con gusto con el <i>hombre que es bueno</i> ; de un <i>hombre bueno</i> siempre seremos amigos, buenos compañeros: ¿beber té o comer algo? Con gusto, si se trata de un <i>buen hombre</i> . Al <i>hombre bueno</i> todos le tienen respeto. Por ejemplo, a nuestro <i>señor</i> ,

<p>почтение. <b>Вот</b> <i>барина</i> нашего всякой уважает, потому что он, слышь ты, <i>сполнял службу</i> <i>государскую, он</i> <i>сколеской</i> <i>советник...</i>” (pp. 36-37)</p>	<p><i>barin</i> cualquiera lo respeta, porque él, oyes, prestó servicio <i>al soberano</i>, es <i>consejero</i> <i>escolgado...</i>”</p>	<p>todos porque, ¿lo oyes?, ha cumplido bien su cargo; <i>es</i> <i>consejero de</i> <i>Estado...</i> (p. 55)</p>	<p><i>Todo el mundo</i> <i>lo estimará</i>. Ahí tienes a nuestro <i>señor</i>, al que todos respetan, porque él, ¿lo oyes?, estuvo al <i>servicio del</i> <i>Estado</i>, es <i>consejero</i> <i>colegiado...</i> (p. 65)</p>	<p>todos le respetan porque él, has de tener en cuenta, estuvo al <i>servicio del</i> <i>emperador</i>, él es <i>consejero</i> <i>colegiado...</i>” (pp. 131-132)</p>
---	--	---	--	---

En este discurrir de Selifán, se exhibe cierto regodeo verbal orientado al discurso edificante, que tiene que ver con que va borracho. Dicha orientación es construida mediante palabras y giros provenientes de un registro ajeno, que contrastan con las formas que le son genuinas: arcaísmos como el conector *koli*, el pronombre indefinido *vsiakói* y el antiguo plural de *drug* (“amigo”: Selifán usa la forma *drugi*, cuando el plural “correcto” moderno es el irregular *druziá*); además, es particular el modo en que liga sintácticamente su discurso, con una ilación poco precisa propia de la oralidad. Las versiones que comparamos, salvo quizá la de Laín Entralgo, traducen ateniéndose a una correcta sintaxis “escrita”. Semejante rasgo es norma en las traducciones: trasladar ajustando el texto a las reglas de la gramática, lo que significa –en casos como el que analizamos– *corregir los “defectos” del original*.

Selifán comienza por advertir al caballo en un lenguaje de pares, que la traducción de Tchernova convierte en pregunta y la de Laín artificializa al traducir demasiado largo: “Te imaginas que nadie se da cuenta de tu comportamiento”. Continúa luego, casi bíblico: “vive como manda la verdad”, matiz que las traducciones ignoran al optar por “pórtate bien” (Tchernova y Laín), salvo Piedras Monroy, que traduce a tono con el registro: “vive honradamente”. Y aquí inmediatamente Selifán pasa a un giro solemne que en nuestra versión fue trasladado como “si quieres que te dispensen respetos”, puesto que en el original se trata de una fórmula que obviamente no pertenece al vocabulario más genuino de quien la pronuncia. Tchernova y Laín aquí no ofrecen contrastes con el estilo precedente del discurso del cochero, al traducir respectivamente:

“si quieres que te estimen” y “si quieres que te traten con consideración”, y Piedras lo simplifica al decir solamente: “si quieres que te muestren respeto”. Sigue luego la serie de cinco repeticiones del sintagma “buena persona”. Al castellano le cuesta sostener la anáfora si no es en la poesía, o bien es que a menudo no la advierte en la prosa, y le parece antes un descuido. Pero recordemos: Selifán está borracho. Laín alterna: “buena gente”, “hombre de bien”, “gente de bien”, “hombre de bien”, y elide la última. Piedras Monroy las disimula un tanto: “buena gente”, “hombre que es bueno”, “hombre bueno”, “buen hombre”, “hombre bueno”. Es, en cambio, la versión de Tchernova la que se presenta como más insistente: “buena gente”, “buena persona”, “gente buena”, “gente buena”, “gente buena”. Milan Kundera, en su libro *Los testamentos traicionados*, en el capítulo dedicado a Kafka, se queja de las traducciones de *El castillo* al francés. Uno de los puntos contra los que se subleva es contra el escamoteo sistemático de las repeticiones que hacen en general las versiones francesas, cuando esa repetición no puede *no ser de-li-be-ra-da*. Dice Kundera:

La necesidad de emplear otra palabra en lugar de la más evidente, de la más simple, de la más neutra [...] podría llamarse reflejo de sinonimización – reflejo de casi todos los traductores. Tener una gran reserva de sinónimos forma parte del virtuosismo del “gran estilo”; si en el mismo párrafo del texto original aparece dos veces la palabra “tristeza”, el traductor, ofuscado por la repetición (considerada un atentado contra la elegancia estilística obligada), sentirá la tentación, la segunda vez, de traducirla por “melancolía”. Hay más: esta necesidad de sinonimizar se ha incrustado tan hondamente en el alma del traductor que elegirá enseguida un sinónimo; traducirá “melancolía” si en el texto original hay “tristeza”, traducirá “tristeza” allí donde hay “melancolía”. (Kundera, 1992)

Otro detalle en el mismo fragmento es el incómodo epíteto que usa Selifán para la palabra “camaradas”, o “compañeros”, o “amigos”. El adjetivo es “finos” (“delicados”, “sutiles”), lo que delata un intento de su parte por sofisticar su lenguaje: ¿qué quiere decir ser “camaradas finos”? No importa, suena elevado (para Selifán). Los traductores aquí prefieren “gente con la que me llevo bien” o “buenos compañeros”. Finalmente, al poner como ejemplo a su *barin* (amo), Selifán quiere decir que sirvió en el Estado y que tiene un rango importante como el de consejero colegiado, pero en los dos casos deforma los adjetivos: primero convierte el “servicio estatal” en algo así como “servicio al soberano”, al derivar incorrectamente el adjetivo del sustantivo *gosudar’* (“soberano”) en vez de derivarlo de *gosudarstvo* (“Estado”) –lo que explica la forma en

que traduce Piedras Monroy–; luego, al decir que Chíchikov es “*skoleskói soviétñik*”, deforma, probablemente por no comprenderlo, el adjetivo *koležski* (“colegiado”, “consejero colegiado”), asimilándolo a una palabra familiar (*koliaska*: “carruaje”; *kolesó*: “rueda”). Tchernova une las dos razones del cochero en “es consejero de Estado” (que es otro rango, superior), en tanto Laín y Piedras Monroy traducen el rango con la forma depurada. ¿Por qué, teniendo en cuenta los fundamentos expuestos del error de Selifán, no tentar deformaciones análogas como las que propone nuestra versión?

Finalmente, una observación sobre la palabra *barin* con que Selifán se refiere a Chíchikov, y que las versiones trasladan como “amo” o “señor”. Dicha palabra ya apareció en la primera parte de este trabajo, en el relato pushkiniano “El maestro de postas”. Aclaremos allí que elegíamos transliterarla por su impronta histórica, ligada al régimen de servidumbre de la gleba que sería abolido en Rusia en 1861. En semejantes casos, cuando se trata de términos que remiten a una cultura en particular (conocidos en traductología como “*realia*”), la asimilación a otro más o menos equivalente en la lengua de la traducción solo facilita su sentido más universal, desprendido de aquellas otras aristas que en cambio le son exclusivas. Los *realia* pueden ser de índole histórica, geográfica, folklórica, política, étnica, económica, culinaria, referirse a instituciones, rangos, títulos, medidas. El dilema del traductor es encontrar un término medianamente análogo o bien transliterar el de origen. En este último caso, podría pensarse que se impone una nota al pie aclarando el significado y los matices, pero esto contribuye en muy poco con la literatura y muy probablemente la comprensión mínima necesaria del término esté dada por el contexto.<sup>134</sup> Hasta que por fin, muchos *realia* transliterados, con el tiempo, por su recurrencia conquistan su ingreso al vocabulario corriente de la otra lengua, y en esto tienen que ver circunstancias histórico-políticas, influencias culturales y... la literatura. Así es como el castellano incorporó cantidad de rusismos, tales como estepa, rublo, zar, bolchevique, soviet, pope, pogrom, ícono, samovar, cosmonauta, troika, vodka, intelligentsia, balalaika, dacha, ¡mujik! (*mužik*) (también ligado a la cultura de la servidumbre en Rusia, y por eso distinto del más universal *krestiañin*,

<sup>134</sup> A propósito, justificábamos en el prólogo a nuestra traducción de *Crimen y castigo* la transliteración de palabras que referían a prendas como *cafián*, *armiak*, a medidas como *pud*, *arshin*, *verstas*, y defendíamos: “Tantas veces hemos leído yardas, pies, millas, sin tener ni remota idea de cuánto representaban y sin que eso nos escamoteara ningún sentido...” (Lobos, Introducción a Dostoievski, 2004: XXVII).

“campesino”).<sup>135</sup> No obstante, entendemos que, si de literatura se trata, la transliteración del realia tiene que estar ligado antes que nada a un propósito poético.

Por su parte, en el estilo de Chíchikov, hombre de negocios, mundano para los estándares de las provincias rusas, domina la desenvoltura; así es como puede pasar del registro formal de la burocracia estatal –del que hemos dado cuenta más arriba– a uno más amable y encantadoramente coloquial –como el que ha usado con los funcionarios de la ciudad de N, o con Manílov, o usará en parte con Koróbochka–, y asimismo permitirse con su cochero un lenguaje decididamente de entrecasa.

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Lain Entralgo
– Ты пьян как сапожник! – сказал Чичиков.	–¡Estás borracho como un zapatero! – dijo Chíchikov.	–¡Estás borracho como un zapatero! – dijo Chichikov.	–¡Estás borracho como una cuba! –le gritó Chíchikov.
– Нет, барин [...]	–No, <i>barin</i> [...]	–No, señor [...]	–No, señor...
– А что я тебе сказал последний раз, когда ты напился? а? забыл? – сказал Чичиков.	–¿Qué te dije yo la última vez cuando te emborrachaste?, ¿eh?, ¿te olvidaste? –dijo Chíchikov.	–¿Qué te dije la última vez que te emborrachaste? ¿Eh? ¿Se te ha olvidado? –No, señor. ¡Cómo se me iba a olvidar!	–¿Has olvidado lo que te dije la última vez que te emborrachaste? – preguntó Chíchikov.
– Нет, ваше благородие, как можно, чтобы я позабыл. Я уже дело свое знаю. Я знаю, что нехорошо быть пьяным. С хорошим человеком поговорил, потому что...	–No, su nobleza, cómo se puede que me haya olvidado. Yo ya sé mi trabajo. Yo sé que no está bien ser borracho. Estuve hablando con una buena persona porque...	Ya conozco mi obligación. Ya sé que está muy mal esto de emborracharse. He hablado con una buena persona, porque...	–No, ¿cómo lo iba a olvidar? Yo sé cuál es mi obligación. Sé que el emborracharse está muy mal. He estado de charla con un hombre de bien porque...
– Вот я тебя как высеку, так ты у меня будешь знать, как говорить с хорошим	–¡Cuando te dé unos azotes, conmigo vas a saber cómo hablar con una buena	–Ya verás cuando te dé una paliza; entonces sabrás cómo hablar con una buena	–Cuando ordene que te den unos azotes sabrás cómo hay que hablar con un hombre

<sup>135</sup> En el caso ruso, las traducciones han impuesto también un *realia* curioso: “perspectiva” (la perspectiva Nevsky), derivado de *prospekt*, que en ruso literalmente significa “avenida”.



человеком! (pp. 38-39)	persona!	persona. (pp. 57-58)	de bien. (pp. 67-68)
------------------------	----------	----------------------	----------------------

En principio, Tchernova calca el dicho ruso “borracho como un zapatero”, en tanto Laín lo reemplaza por uno español equivalente. Es una posibilidad, pero se pierde la nota cultural que ofrece el original, tanto más cuanto que en el capítulo VII el propio Chíchikov reparará en el dicho a propósito de un *mužik* zapatero.<sup>136</sup> Asimismo, en la segunda réplica, Laín sintetiza en una sola pregunta la reprimenda de Chíchikov a Selifán, de modo que ya no es una reprimenda: si se lo lee aisladamente es solamente una pregunta, cuando en realidad no hay tal, sino la pura advertencia enojada que se le puede hacer a alguien que ha hecho una travesura. Tchernova, en este caso, traduce fielmente los períodos y mantiene así el efecto. Además, Laín refuerza su error al colocar el verbo “preguntó”, cuando en el original dice literalmente “dijo”. Observa nuevamente Kundera que los traductores tienen tendencia a enriquecer el vocabulario, y que a un verbo trivial como “ser”, “estar”, “tener”, “decir”, harán lo imposible por reemplazarlo por otro menos trivial.

Esta tendencia es también psicológicamente comprensible: ¿con qué criterios se apreciará a un traductor? ¿Según su fidelidad al estilo del autor? Es exactamente lo que los lectores de su país no tendrán la posibilidad de juzgar. En cambio, el público sentirá automáticamente la riqueza del vocabulario como un valor, como un logro, como una prueba de la maestría y de la competencia del traductor. (Kundera, 1992)

Es el “ennoblecimiento” del original que Berman lista entre las tendencias deformantes de la traducción, y a lo cual señala como el punto culminante de la traducción platoniana; allí el original es utilizado solo como materia prima que el traductor “embellece” (Berman, 1999: 57).<sup>137</sup> Así es como en la réplica final del pasaje – que en ruso responde a la estructuración del texto oral– tanto Tchernova como Laín ordenan tan pulcramente la sintaxis y la puntuación que borran el efecto, así como

<sup>136</sup> “Maxim Teliátnikov, zapatero. ¡Je, zapatero! ‘Borracho como un zapatero’, dice el proverbio. Te conozco, te conozco, palomito”... (Гоголь, 1993: 127).

<sup>137</sup> Tal era el caso de las “*belles infidèles*” que impuso el siglo XVII francés: traducciones de los clásicos que eran despiadadamente adaptadas según los criterios reinantes de “buen gusto” y “elegancia estilística”. Y traemos aquí a propósito una queja de Lev Tolstói, que se puso a estudiar griego antiguo para leer a los clásicos en su lengua: “De lo que puedo juzgar ahora, Homero no ha sido más que ensuciado por nuestras traducciones tomadas del modelo alemán [...] Todos esos Voss y Yukovskis cantan con una voz empalagosa de melaza, gutural, infame y aduladora, al tiempo que aquel demonio canta y vocifera con todo el pecho, y nunca pensó que alguien podría escucharlo” (Tolstói, 1999: 108).

tampoco transcriben los signos de exclamación, atenuando la fuerza de la frase (de la reprimenda). El último además, no se comprende por qué, involucra a un tercero para darle a Selifán los azotes que le promete Chichikov mismo: “cuando *ordene que te den*”, en lugar del literal “cuando te dé”.

Sobre el final del capítulo, cuando han reparado la *brichka* y pueden seguir viaje, Selifán sufrirá por parte de su amo una nueva reprimenda, salpicada de un vocabulario a medida:

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Что ты, болван, так долго копался? Видно, вчерашний хмель у тебя не весь еще выветрило. (p. 54)	¿Qué <i>diste</i> tantas vueltas, <i>infeliz</i> ? Se ve que la <i>tranca</i> de ayer no se te aventó aún del todo.	¿Qué <i>has estado haciendo, bobalicón</i> ? ¿Por lo visto aún no se te ha pasado la <i>borrachera</i> de ayer? (p. 78)	¿Qué <i>has estado haciendo</i> tanto tiempo, <i>estúpido</i> ? Parece que todavía te dura la <i>borrachera</i> de ayer. (p. 87)	¿Qué <i>has estado haciendo para gastar</i> tanto tiempo, <i>idiota</i> ? Al parecer, aún no se te ha quitado la <i>borrachera</i> de ayer. (p. 148)

*Bolván, kopat'sa, jmiel'*. En lo que hace al apóstrofe, salvo el desvaído “bobalicón” de Tchernova, cualquiera de las demás variantes propuestas se condice con el original. No sucede lo mismo con el verbo coloquial *kopat'sa* (“hacer algo dando largas”, “bobear”, “perder el tiempo”) y con el coloquial expresivo *jmiel'* (“tranca”, “mamúa”). Los traductores en esos casos, en lugar de asimilarlos a formas equivalentes en castellano, eligen voces más neutras. Ciertamente, las palabras o giros más coloquiales en general tienen una pertinencia geográfico-cultural (e incluso temporal) acotada, y esa es una potente razón para que se las reemplace por formas más estándares, en atención – en nuestro caso– a las múltiples variantes de una lengua tan extendida como el castellano. Berman, traductor de Roberto Arlt, advierte que, en determinados casos, dar cuenta de un término vernáculo extranjero por uno local (traducir, por ejemplo, recurriendo al argot de París una voz lunfarda de Buenos Aires, o hacer hablar a los cosacos como los gauchos) puede tocar la vulgarización. “Desgraciadamente”, dice, “solo las koinés, las lenguas ‘cultivadas’, pueden entretraducirse” (Berman, 1999: 64).

El verbo destacado en el original –*vývetrilo*– es un derivado de *viéter*, “viento” (por eso en nuestra versión proponemos el literal “aventar”; aunque “ventilar” se adecuaría mejor al sentido de la frase, es “aventar” el equivalente literal, y ya se ha mencionado el tratamiento “caprichoso” del lenguaje por parte de Gógol). Como sea, es un verbo metafórico. Sin embargo, los traductores trasladan directamente su sentido figurado, y en el mismo acto se están desentendiendo de su forma.<sup>138</sup> Es una correspondencia de diccionario. Por eso nos parece oportuno volver a preguntarnos por la literalidad en las traducciones: ¿se te *aventó* la tranca?, ¿o se te *pasó* la tranca? ¿Qué garantizaría una traducción al pie de la letra, o mejor aún, palabra por palabra? Obviamente, no repetiría automáticamente ni el estilo ni el efecto del original, y ya hemos observado casos donde resulta insuficiente o directamente desencaminada (la armadura mojada).<sup>139</sup>

El privilegio del sentido por sobre la forma se correspondería con lo que Berman denomina traducción platonizante. Se trataría de un sentido que está más allá del lenguaje, un sentido que *solo a posteriori* se despliega en el lenguaje, es decir, en las *palabras* –tal como señala Émile Benveniste–, anidado en el significado de una serie de signos lingüísticos.<sup>140</sup> Pero el significante no puede ser solo una máscara, una envoltura del “alma” de la palabra, el significante establece relaciones asociativas de acuerdo con su morfología (“viento”, “aspaviento”, “ventilar”, “aventar”, “ventalle”, “ventisquero”, “ventosa”, “ventosidad”, etc.), puede ser arcaico aunque su significado no lo sea (“ventalle”: “abanico”), puede ser culto pero estar contaminado por su significado (“ventosidad”), en la sintaxis se combina conforme con determinadas reglas, puede valer por lo que reproduce en términos sonoros –como ya se ha observado– antes que por el significado al que está ligado. De modo que puede decirse que es la relación entre el significado y el significante, solidarios finalmente entre sí, lo que construye la unidad semántica, el sentido depende de esa interrelación. Por otra parte, como señala Katherine Kerbrat-Orecchioni en *La enunciación*, no es del todo impermeable la barra que separa significado/significante.<sup>141</sup>

<sup>138</sup> “El significante, es precisamente lo que el término quiere decir, significa. Reemplazarlo por uno de sus significados es un abuso de lenguaje, y es la actitud más común en nuestra tradición cultural” (Meschonnic, 2009: 179).

<sup>139</sup> Al hablar de traducción literal, es preciso diferenciarla de la traducción filológica, que por sobre todas las cosas pretende la exactitud, no el estilo, no lo poético, no el humor (Berman, 1999: 119).

<sup>140</sup> “...el mensaje [el discurso] no se reduce a una sucesión de unidades por identificar separadamente; no es una suma de signos la que produce el sentido; es, por el contrario, el sentido, concebido globalmente, el que se realiza y se divide en ‘signos’ particulares, que son las palabras” (Benveniste, 1985: 67-68).

<sup>141</sup> “...una palabra que tiene la connotación de “vulgar” manifiesta una tendencia a vulgarizar, por contagio, al significado, y por consiguiente al denotado al que remite; por el contrario, los términos estilísticamente “normales” que designan realidades sexuales o escatológicas tienden a ser percibidos

La palabra en sí, más allá de las dificultades de los lingüistas para aislarla y definirla (y por eso se habla de signo lingüístico, monema, etc.) es una vieja deidad. Gólgol habla de las palabras como “perlas”, las palabras aisladas, preñadas de sentido y sonido y sugerencias, de parentescos, convocadoras, evocadoras, invocadoras. Por otra parte, si se habla de la literatura, las palabras nunca dejan de buscar su lugar en tanto tales. ¿Por qué no abandonarse entonces a ellas, por qué debería un traductor correr tras lo que significan –para descartarlas en tanto tales– y no dejar que las palabras mismas lo vayan recuperando en su asociación? Ya se ha mencionado más arriba la reflexión de Barthes sobre la denotación, mediante la cual todo texto parece decirnos –primero que nada– algo sencillo, literal, primitivo, *verdadero*, lo que representaría algo así como “la inocencia colectiva del lenguaje” (Barthes, 2013: 18-19). Otro texto suyo es –como sucede siempre con Barthes– iluminador a este propósito; opone en un capítulo de *El grado cero de la escritura* la poesía clásica y la poesía moderna: mientras en el arte clásico es un pensamiento *ya formado* el que busca su expresión y traducción en la palabra, en la poética moderna, por el contrario, es la palabra la que va gestando el pensamiento, el cual

...es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras [y sería imposible sin ellas]. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una “fabricación”, sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención. (Barthes, 2011: 37)

En principio –en principio–, y conforme con ello, nosotros podemos decir con Antoine Berman que “partimos del axioma siguiente: la traducción es traducción-de-la-letra, del texto en tanto que *letra*” (Berman, 1999: 25).

Volvemos al lenguaje de Chíchikov. Como se ha visto, el *barin* no gasta ceremonias con su siervo. En el trato oficial, en cambio, los matices son otros. Así habla aquel con una propietaria, una terrateniente:

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Láin Entralgo	Piedras Monroy
– У вас, матушка, хорошая	–Tiene, madrecita, una <i>haciendita</i> linda.	–Tiene usted una buena <i>aldea</i> . ¿Cuántas almas	–Parece que su <i>aldea</i> es buena, madrecita.	–Buena mujer, tiene usted una buena <i>aldeíta</i> .

como “vulgares”, en la medida en que la desvalorización que se confiere al contenido acaba por extenderse al significante”. (Kerbrat-Orecchioni, 1986: 97-98)

<p><i>деревенька.</i> Сколько в ней душ? – Душ-то в ней, отец мой, без малого восемьдесят, – сказала хозяйка, – да беда, времена плохи [...] – Однако ж мужички на вид дюжие, <i>избенки</i> крепкие. [...] ...вы, я <i>чай</i>, заседатель? – Нет, матушка, – отвечал Чичиков, усмехнувшись, – <i>чай</i>, не заседатель, а так ездим по своим <i>делишкам</i>. – А, так вы покупатель! [...] – Нет, матушка, другого рода <i>товарец</i>: скажите, у вас умирали крестьяне? (р.</p>	<p>¿De cuántas almas? –Almas, padre mío, poco menos de ochenta –dijo la patrona–, mas la desgracia que los tiempos son malos [...] –Sin embargo los <i>mužikitos</i> se los ve recios, las <i>isbitas</i> sólidas. [...] ...usted, <i>yo digo</i>, ¿no será auditor? –No, madrecita –respondió Chíchikov, sonriéndose malicioso–, <i>yo digo</i> no soy auditor, andamos viajando por <i>asuntillos</i> personales. –¡Ah, entonces es un comprador! [...] –No, madrecita, <i>mercanciita</i> de otra clase: dígame, ¿se le murieron</p>	<p>tiene? –Tiene ochenta, aproximadamente –dijo la dueña–; pero son tan malos los tiempos...; [...] –Sin embargo, los <i>campesinos</i> tienen buen aspecto, y las <i>isbas</i> parecen sólidas. [...] Supongo que es usted asesor. –No, madrecita –respondió Chichikov, con una sonrisa irónica–. No soy asesor. Viajo por unos <i>asuntillos</i> particulares. –¡Ah! ¡Es usted comerciante! [...] –No, madrecita. Compró otra cosa; dígame. ¿Se le han muerto muchos campesinos? (pp. 67-68)</p>	<p>¿Cuántas almas tiene? –Cerca de ochenta, padrecito –dijo el ama de casa–. Pero atravesamos por una mala época [...] –Pero los <i>mujiks</i> parecen robustos, y las <i>isbas</i> son fuertes. [...] Usted es asesor, ¿verdad? –No, madrecita –dijo Chichikov sonriendo–. No soy asesor, viajo por <i>asuntos</i> particulares. –¡Ah! Entonces es un mayorista. [...] –No, madrecita, <i>lo que yo compro</i> es de otro género. Dígame, ¿ha muerto algún campesino suyo? (pp. 76-77)</p>	<p>¿Cuántas almas tiene? –Lo que son almas, padre mío, en ella hay casi ochenta –dijo el ama–, pues por desgracia, los tiempos son malos [...] –Sin embargo, los <i>campesinos</i> aparentemente están fuertes, sus <i>casitas</i> parecen sólidas. [...] ...usted es, según parece, asesor? –No, buena mujer –respondió Chichikov riendo ligeramente–, creo que asesor no soy, viajo por <i>asuntos</i> propios. –¡Entonces usted es un comprador! [...] –No, buena mujer, otro tipo de <i>mercancia</i>: dígame, ¿se le han muerto a</p>
---	---	--	---	--

46)	campesinos?			usted campesinos? (pp. 140-141)
-----	-------------	--	--	---------------------------------------

Por empezar, Chíchikov se acomoda al estilo provinciano patriarcal ruso, al entrar con la patrona en el trato recíproco de “madrecita” y “padrecito” (*mátushka* y *bátiushka*). De ese modo traducen el vocativo de trato la versión de Tchernova y la de Laín; la de Piedras Monroy, en cambio, traduce inexplicablemente “buena mujer” cuando habla Chíchikov y “padrecito” cuando habla Koróbochka. Asimismo, puede observarse en el fragmento el recurso confianzado y zalamero a los diminutivos que hace Chíchikov: “haciendita”, “mužikitos”, “isbitas”, el malicioso “asuntillos”, “mercanciíta”. La versión de Tchernova, de todos ellos, solo traduce “asuntillos”; la de Laín, ninguno; la de Piedras, “aldeíta” (“haciendita”) y “casitas” (“isbitas”). Como ya se señalara, la resistencia a traducir los diminutivos, tan frecuentes en el trato ruso, es ostensible en la gran mayoría de los traductores. En este caso, además, muchos de ellos son parte del tonito maliciosamente juguetón que usa Chíchikov: “asuntillos” (en vez de “asuntos” e incluso de “asuntitos”), “mercanciíta” (anda comprando muertos), “yo digo no soy auditor” (frase que él pronuncia con una *usmieshka* –sonrisa irónica o maliciosa– y como réplica a la partícula *chai* –coloquial y popular, casi una interjección– que usa la Koróbochka, que tiene el sentido de “creo”, “parece”). De las tres versiones, solo la de Tchernova recoge esta ironía. Este tono de Chíchikov está además explicado por el propio narrador de la siguiente manera:

El lector, yo creo, ya ha advertido que Chíchikov, no obstante el aire afable, hablaba sin embargo con mayor libertad que con Manílov, y no hacía la más mínima ceremonia. Es menester decir que entre nosotros en Rusia, si no alcanzamos aún en algunas cosas a los extranjeros, los hemos sobrepasado por lejos en saber cómo tratar. No se pueden calcular todos los matices y sutilezas de nuestro trato. [...] entre nosotros hay sabios tales que con un propietario que tenga doscientas almas, van a hablar completamente distinto que con el que tenga trescientas, y con el que tenga trescientas van a hablar una vez más no como con el que tenga quinientas, y con el que tenga quinientas, una vez más no como con el que tenga ochocientas: en una palabra, aunque asciendas al millón, siempre encontrarán matices. (Гоголь, 1993: 45)

Finalmente, se analizará cómo se expresa Koróbochka. En ella se cruzan las formas del trato oficial solemne con un más genuino estilo patriarcal, y raptos, aún más genuinos, de expresiones populares o directamente campesinas.

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Piedras Monroy
В какое это время вас бог принес!	¡En qué tiempo lo vino a traer Dios!	Con qué tiempo le ha enviado Dios aquí.	¡En menudo tiempo le ha ido Dios a traer!
<i>Сумятица и вьюга такая...</i>	<i>Qué barullo y qué temporal...</i>	¡Qué tormenta!	Tanto <i>trueno</i> y tanta <i>tormenta de nieve...</i>
[...]	[...]	[...]	[...]
Как жаль мне, что нечего вам покушать! не хотите ли, <i>батюшка</i> , выпить чаю?	¡Qué lástima me da que no haya nada para que coma! <i>¿no quiere, padrecito</i> , tomar un té?	Cuánto siento no poder ofrecerle nada de comer. <i>¿No desearía</i> tomar té, <i>padrecito</i> ?	¡Qué pena me da que no haya nada para que usted coma! <i>¿No deseará</i> usted, <i>padre</i> , beber té?
– Благодарю, <i>матушка</i> . Ничего не нужно, кроме постели.	–Le agradezco, <i>madrecita</i> . No necesito nada más que un lecho.	–Se lo agradezco mucho. Solo necesito una cama.	–Se lo agradezco, <i>buena mujer</i> . No deseo otra cosa que no sean sábanas y mantas.
– Правда, с такой дороги и очень нужно отдохнуть. Вот здесь и <i>расположитесь</i> , <i>батюшка</i> , на этом диване. <i>Эй</i> , Фетинья, принеси перину, подушки и простыню. Какое-то время послал бог: гром такой – у меня всю ночь горела свеча перед образом. <i>Эх</i> , отец мой, да у <i>тебя-то</i> , как у	–Cierto, después de semejante viaje es muy necesario descansar. Aquí <i>acomódese</i> , <i>padrecito</i> , en este diván. <i>Еу</i> , Fetinia, trae un edredón, almohadas y sábanas. Qué tiempo nos ha mandado Dios: qué truenos... toda la noche tuve la vela prendida ante la imagen. <i>¡Ej</i> , padre mío, pero <i>estás</i> como	de un viaje así es necesario descansar. <i>Puede usted</i> acomodarse en este sofá, <i>padrecito</i> . Fetinia, trae un edredón, almohada y sábanas. ¡Qué tiempo nos ha enviado el Señor! ¡Qué truenos! Toda la noche he tenido una vela encendida ante el ícono. <i>¡Ay!</i> , <i>padrecito</i> , <i> tienes</i> toda la espalda y los	–Es verdad, con tal viaje hay que descansar bien. <i>Acuéstese</i> aquí usted, <i>padre</i> , en este diván. <i>¡Eh!</i> Fietinia, trae un colchón de plumas, unos cojines y una sábana. Vaya un tiempo que nos ha enviado Dios: esos truenos... yo tengo toda la noche una vela encendida ante un ícono. <i>¡Ah!</i> ¡Padre

<p><i>борова</i>, вся спина и бок в грязи! где так изволил <i>засалиться</i>?</p> <p>– Еще славу богу, что только засалился, нужно благодарить, что не отломал совсем боков.</p> <p>– <b>Святители, какие страсти!</b> (pp. 41-42)</p>	<p>un <i>cerdo capón</i>, con toda la espalda y el costado embarrado!</p> <p>¿dónde <i>tuviste</i> a bien <i>emporcarte</i> así?</p> <p>–Y gracias a Dios que solo me emporqué, hay que agradecer que no me rompí completamente los costados.</p> <p>–<b>¡Santos, qué barbaridad!</b></p>	<p>costados llenos de barro como un cerdo.</p> <p>¿Dónde <i>te has</i> puesto así?</p> <p>–Todavía debo dar gracias a Dios por no haberme roto las costillas.</p> <p>–<b>¡Virgen santa!</b></p> <p><b>¡Qué horror!</b>... (pp. 61-62)</p>	<p>mío, <i>tiene</i> toda la espalda y el costado perdido de barro, como un cerdo!</p> <p>¿Dónde <i>tuvo</i> a bien ensuciarse de tal modo?</p> <p>–Todavía he de dar gracias a Dios que solo me ensució, y de que no me partí completamente el costado.</p> <p>–<b>¡Dios mío! ¡Qué horror!</b> (pp. 136-137)</p>
--	---	---	---

La palabra *sumiátiça* –que en nuestra versión tradujimos como “barullo”– es un vulgarismo (“alboroto”, “lío”, “desbarajuste”) que se filtra justificado por el estado de inquietud en que han puesto a la patrona la tormenta y la llegada intempestiva de un desconocido en la noche. Piedras Monroy la traslada como “trueno”, y a *viuga* como “tormenta de nieve”: esta última es una definición del diccionario, pero no tendría que ver con el contexto, puesto que no está nevando y ni siquiera es invierno. Además, el término –derivado del verbo *vit*: “retorcer”, “rizar”– puede significar solo “ventisca”, remolinos que arrecian. A continuación, cuando la patrona se dirige al huésped, el estilo es convencionalmente formal: “¿no quiere un té?”, “acomódese por aquí”, el trato es de “usted”. Este trato de “usted” excede aquí la mera formalidad, por cuanto es indicador de un registro extraño al modo de vida patriarcal, donde solo existe el “tú”, tanto para dirigirse a un siervo como para dirigirse al zar. Fue Pedro el Grande el que introdujo un siglo antes, calcado del francés, el plural de la segunda persona para dirigirse a los altos rangos. Koróbochka afecta entonces una forma que le es ajena, pero el caso es que se está dirigiendo a un noble, y por añadidura con aspecto urbano. No obstante, la sorpresa puede traicionar esa afectación y reencarrilar el estilo por lo más auténtico: “¡Tienes como un cerdo capón, toda la espalda y el costado embarrado!”. Inmediatamente después, puede recomponerse y combinar una fórmula



como “tuviste a bien” con el poco discreto “emporcarte”. La versión de Tchernova registra la variación del “usted” al “tú” en la exclamación de sorpresa, que traduce como: “tienes toda la espalda y los costados llenos de barro como un cerdo. ¿Dónde te has puesto así?”. Pero al invertir el orden y anteponer el eje de la comparación (estar embarrado) a su referente (como un cerdo), suaviza la brutalidad de la frase: en realidad, Koróbochka primero compara a Chíchikov con un cerdo (y además capón, es decir, un cerdo gordo, que pasa el día echado en el barro), y solo a continuación aclara por qué. Asimismo, tanto Tchernova como Piedras Monroy se detienen en “cerdo”, en tanto la versión de Laín Entralgo directamente omite la comparación (“¡Pero si tienes toda la espalda y los costados llenos de barro!”, p. 72). Piedras Monroy, además, no hace que Koróbochka abandone el trato de “usted” por el tuteo patriarcal.<sup>142</sup> Luego, el verbo que usa la patrona es *zasúlitsa* (derivado de *saló*, “tocino”), que significa “embadurnarse”, “enchastrarse”, “engrasarse”. La opción “emporcarse” lo devuelve en castellano al campo semántico de la porcinidad, en tanto las tres versiones que se están contrastando optan por el eufemismo: “te has puesto” (Tchernova), “te has ensuciado” (Laín y Piedras).

Finalmente, pueden observarse en el hablar de la patrona diferentes interjecciones, tanto de las llamadas propias como las impropias. La constante en las traducciones es la asimilación de las interjecciones rusas a las ya fijadas en la lengua castellana, e incluso únicamente a las más estándares. Así es como Tchernova mantiene “¡ey!” pero Piedras Monroy prefiere usar el más neutro “¡eh!” (y esto mismo hace Laín en su versión). En el segundo caso destacado, el sentido y la consiguiente entonación de la interjección rusa “¡ej!” –de la que ya se habló más arriba– difieren de los de sus reemplazos “¡ay!” y “¡ah!” (Laín directamente la omite). En lo que hace a las interjecciones impropias – palabras de otra clase que pueden usarse con sentido interjetivo–, las exclamaciones finales de la Koróbochka son reemplazadas en las traducciones consignadas arriba por fórmulas análogas desde el punto de vista semántico. La patrona dice literalmente: “¡Santos! ¡Qué pasiones!”. En castellano, la invocación a los santos en general tiene la forma de “santos del cielo”, y la expresión “qué pasiones” solo puede remitir a un contexto muy alejado de lo que aquí se trata. Con todo, Laín Entralgo traduce, en un esfuerzo por mantenerse literal: “¡Por todos los santos, qué calamidades!” (p. 72).

<sup>142</sup> En la introducción a su edición, Piedras Monroy se refiere justamente a esta alternancia entre las dos formas de trato como un “error” deliberado, que haría al estilo de la prosa gogoliana; así, no se comprende entonces por qué él lo enmienda, cuando allí mismo, al referirse en general a tales “errores”, acota entre paréntesis y signos de exclamación: “(¡y hasta se corrigen en las traducciones!)” (p. 86).

Koróbochka volverá más adelante a usar en el mismo sentido particular la palabra “pasiones”, cuando replique a Chíchikov, asustada por sus proposiciones: “¡Qué *pasiones* dices!”, de modo que tal interjección forma parte de su idiolecto. Traducirla en castellano como “barbaridad/es” se ajusta en los dos momentos al mismo sentido. Laín, por su parte, en este último caso ya no puede trasladar: “¡Qué calamidades dices!”, sino que propone: “¡Qué atrocidades dice!” (p. 81). Tchernova (p. 72) y Piedras (p. 143) traducen nuevamente “horrores”.

El lenguaje de la patrona se irá haciendo más colorido en la teatral escena del regateo por la compraventa de las almas muertas: los provincialismos, las interjecciones, un *skaz* más acentuado en el plano sintáctico. Este lenguaje también arrastra al de Chíchikov, que paulatinamente deja de “gastar ceremonias” y a hablar con su “verdadera voz”.

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo
Старуха задумалась. Она видела, что дело, <i>точно, как будто</i> выгодно, <i>да только уж слишком</i> новое и небывалое; а потому начала сильно <i>побаиваться</i> , чтобы <i>как-нибудь</i> не надул ее <i>этот</i> покупатель; <i>приехал же бог знает откуда, да еще и в ночное время.</i> – Так что ж, матушка, <i>по рукам</i> , что ли? – говорил Чичиков.	La vieja se quedó pensando. Ella veía que el asunto, <i>realmente, como que</i> era conveniente, <i>lo único que demasiado</i> nuevo e insólito; y por eso empezó <i>a tener sus buenos</i> temores de que <i>de algún modo</i> este comprador no la timara; <i>llegó Dios sabe de dónde, y encima en horas de la noche.</i> –¿Entonces, madrecita, <i>trato hecho?</i> –decía	La vieja se quedó pensativa. Comprendía que <i>en efecto</i> , el asunto le convenía, pero era demasiado nuevo e inaudito; le entró miedo de que le engañase <i>este</i> comerciante que <i>sabe Dios de dónde habría llegado, y además de noche.</i> –Bueno, madrecita. ¿Estamos de acuerdo? –preguntó Chichikov. [...] –Es que soy una viuda tan inexperta...	La vieja se quedó pensando. Veía que, <i>en efecto</i> , aquello parecía un buen negocio; pero se trataba de algo demasiado nuevo e inusitado, y por eso le asaltaron grandes temores de que resultase engañada por <i>aquel</i> comprador. <i>Había llegado Dios sabe de dónde, y de noche para colmo.</i> –¿Qué, madrecita, hacemos trato? – preguntó Chichikov. [...]

<p>[...] – Право, – отвечала помещица, – мое такое неопытное вдовье дело! лучше ж я <i>маненько</i> повременю, <i>авось</i> <i>понаедут</i> купцы, да примерюсь к ценам. [...] Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил <i>в</i> <i>сердцах</i> стулом об пол и посулил ей <i>черта</i>. (pp. 48-50)</p>	<p>Chíchikov. [...] –De veras –contestó la propietaria–, ¡me pasa por ser una viuda sin experiencia! Mejor yo esperaré un <i>poquitito, a lo mejor</i> <i>caen</i> comerciantes, y me pondré a tono con los precios. [...] Aquí Chíchikov se salió por completo de los límites de toda paciencia, golpeó <i>en</i> <i>un arrebató</i> la silla contra el suelo y la mandó al <i>diablo</i>.</p>	<p>–contestó la propietaria–. Será mejor que espere un poco más; puede que vengan otros comerciantes y así me enteraré de los precios. [...] Chichikov perdió por completo la paciencia, golpeó el suelo con la silla y mandó a la vieja al diablo. (pp. 70-73)</p>	<p>–Yo soy una viuda que no entiende mucho de negocios – respondió la terrateniente–. Será mejor que espere un poco. Si viene algún traficante podré enterarme de los precios. [...] Puestas así las cosas, Chichikov perdió los estribos, dio un silletazo contra el suelo y mandó a la vieja al diablo. (pp. 79-81)</p>
---	---	---	---

En el primer párrafo del fragmento, las inflexiones de la voz de la Koróbochka impregnan el discurso narrativo: su vacilación melindrosa (“realmente”, “como que”, “lo único que demasiado”), sus sentimientos (“tener sus buenos temores”, esto es, menos que “tener miedo”, aunque los temores estén enfatizados por el modificador), su perspectiva (“*este* comprador”) y finalmente sus propios pensamientos trasladados de modo cuasi-directo (“llegó Dios sabe de dónde, y encima en horas de la noche”). Las versiones comparadas no reproducen el *skaz* presente en el primer tramo (sobre todo Tchernova, aunque es la única que mantiene el demostrativo “este”), sino que dan cuenta demasiado directamente del contenido de lo que piensa la patrona. Solamente asumen y trasladan el discurso cuasi-directo del final del párrafo, aunque Tchernova, como deseando enfatizar que se lo identifique como de la patrona, lo une a lo anterior con el conector *que*, mediador propio de la modalidad indirecta. En cuanto a la forma coloquial *po rukám* que usa Chíchikov, que alude a darse la mano para refrendar un acuerdo y que nosotros traducimos como “trato hecho”, Tchernova da su neutro

equivalente semántico, mientras que Laín no deja de orientarse un tanto también a la forma (recuérdese cómo habla un ruso, según Gógol, con una propietaria de ochenta discretas almas).

La réplica siguiente de Koróbochka es muy colorida. El remilgo de la frase: “¡me pasa por ser una viuda sin experiencia!”, el dialectal diminutivo *mañenko* (derivado del formal *málenko*: “poco”, que propusimos trasladar como “poquitito”), la contracción dialectal *avos* (“tal vez”, “a lo mejor”), el verbo coloquial *ponaiéjat* (“llegar en cantidad e inopinadamente”: “caer”). Como puede observarse, ninguno de estos rasgos son reflejados en las traducciones de Tchernova y Laín Entralgo (ni siquiera el diminutivo, aunque hubieran usado uno formal: “poquito”, en vez de “poquitito” o “poquitín”). Pero no solo eso: en la sintaxis se ha borrado por completo el discurrir propio del *skaz* –y en el caso de Laín, ello es reforzado por severos puntos seguidos que delimitan las oraciones–, y se privilegia la unión lógica de una frase con otra.

En el párrafo final del pasaje, la reacción de Chíchikov, narrada en tercera persona, está no obstante referida con palabras que provienen directamente del personaje. A la perífrasis que demora la reacción (“se salió por completo de los límites de toda paciencia”), que los traductores acortan, siguen el adverbio coloquial *v sierdçáj*, equivalente a “en un raptó”, “impetuosamente” (que nosotros traducimos como “en un arrebató” y que las otras versiones directamente omiten) y la maldición, suavizada aquí por su formulación como discurso indirecto. Este tipo de formulaciones (en estilo indirecto) parece ser más cómodo para los traductores, puesto que el discurso del otro aparece en ellas narrativizado, es decir, más “literario”.

El recorrido realizado por las traducciones de diversos pasajes del capítulo tercero de *Almas muertas* permite extraer algunas conclusiones: la variedad de registros presentes en el tramado textual del original es en general allanada y uniformada en las traducciones mediante su sometimiento a las normas de lo que podría llamarse una prosa literaria “correcta”. A tales normas se ajustan tanto el discurso del narrador –aunque convivan en él diversos estilos que las versiones replican solo fortuitamente– como los intercambios orales de los personajes. En todas las voces, sean de la naturaleza que fueren, se cuelan en filigrana términos y locuciones que la lengua rusa reconoce por la mayor o menor fricción que provocan en el contexto en que se insertan (arcaicos, dialectales, coloquiales, cultos, esnobs, bárbaros). No obstante, sea por inadvertencia o

bien por desestimar su importancia, o porque ello comporte cierta dificultad, tales choques estilísticos no son reproducidos en castellano. Por otra parte, si bien la voz narrativa es aquella que podría considerarse como genuinamente literaria, *escrita*, ya se ha destacado en Gógol la importancia del *skaz*, y los modos propios –expresivos, sintácticos– que impone en la narración. Se ha analizado además en él el componente sonoro y el componente gestual –tanto en términos de descripción como de imitación–, que a menudo pasan inadvertidos en su traslado al castellano; es que textos como los de Gógol ameritan su consideración en términos prosódicos, y esto es un aspecto que las traducciones no pueden desatender. Asimismo, son escatimados los diminutivos, las interjecciones, las palabras con fuerte marca dialectal, esto es, las formas más expresivas, afectivas y coloridas del lenguaje, con lo cual se renuncia, por consiguiente, a mantener el idiolecto de cada personaje y aun del propio narrador. Ciertamente, es difícil poner en escritura la oralidad.

Si bien las traducciones que se han analizado son diferentes entre sí, en todas ellas es apabullante la tiranía de la *ortografía*. Aun los discursos orales de los personajes, con su ilación particular, sus desacomodos sintácticos, sus pausas, sus vacilaciones, sus “errores” o “faltas”, son enmendados y rigurosamente ordenados conforme con *el modo correcto de escribir en castellano*. Hay en ello la concepción etnocéntrica de la traducción occidental que señala Berman. No obstante esta uniformidad, puede decirse que la versión de José Laín Entralgo se presenta como la más deliberada y segura de las tres. Vivió más de veinte años en la Unión Soviética, conocía sin dudas muy bien el ruso. *Elige* traducir a una cuidada prosa literaria castellana, que no deja de corresponderse con la prosa de Gógol, *en su agilidad, en la gracia general del estilo, en cierta socarronería implícita*. Quizá podría aplicarse a su versión la definición de la ética del traducir que propone Meschonnic, como “una escucha del continuo del poema, la escucha no de eso que dice sino de eso que un poema hace” (Meschonnic, 2009: 34). La de Pedro Piedras Monroy es más literal, es quien más a menudo parece “abandonarse al lenguaje” (lo que quizá sea un rasgo infrecuente en los traductores, o bien un rasgo de nuevos tiempos), y por ello acierta en oportunidades; pero también es la que a menudo “realiza opciones” (“buena señora” por “madrecita”; “susurrantes” por “murmurantes”; “crujir” por “chasquear”; “trueno” por “barullo”; eliminar la alternancia entre “usted” y “tú” en el modo de trato de la Koróbochka, etc.); además de tales incoherencias, su versión carece en general de uniformidad estilística y de todas las características que

hemos reconocido en la de Laín, esto es, carece de continuo. Comparamos a continuación el mismo fragmento (desentendidos ya de su tratamiento del original) en Laín y Piedras, solamente para contrastar los estilos de ambos:

Laín Entralgo	Piedras Monroy
<p>Chíchikov no se había sentido nunca tan alegre. Veíase ya como un verdadero terrateniente de la provincia de Jersón, hablaba de los diferentes perfeccionamientos que implantaría en su hacienda, como la rotación de cultivos, y de la dicha y bienaventuranza de dos almas, y comenzó a recitar a Sobakévich la carta en verso de Werther a Carlota, a lo que Sobakévich, sentado en su butaca, se limitó a contestar con un parpadeo, pues después del esturión se sentía dominado por una gran modorra. Chíchikov se dio cuenta de que sus expansiones habían ido demasiado lejos, pidió un coche y aceptó el ofrecimiento del fiscal, que ponía a su disposición su tílburí. (pp. 204-205)</p>	<p>Chichikov no se había sentido nunca tan contento; se imaginaba ya como un auténtico terrateniente de Jerson y hablaba sobre diversas mejoras: sobre la rotación trienal de los cultivos, sobre la felicidad y la dicha de dos almas y se puso a leerle a Sobakievich una carta en verso de Werther a Carlota, ante la que éste, sentado en el sillón, tan solo mostraba su pasmo, ya que después del esturión sentía unas ganas enormes de dormir. El mismo Chichikov se dio cuenta de que había empezado a perder demasiado la moderación; pidió un coche y se aprovechó del <i>droski</i> del fiscal. (pp. 236-237)</p>

Cuando seleccionamos la traducción de Irene Tchernova, pensamos en los contrastes que podría ofrecer una traducción “a la inversa”, esto es, realizada por un hablante nativo de la lengua del original a una que no es la suya; así, al tratarse de una traductora rusa esperábamos una mayor fidelidad a la letra del texto gogoliano, más calcos en las expresiones, más precisión en el traslado de las palabras coloridas, y sin embargo resulta la más simplificada –lo cual salta a la vista: su texto en los cuadros es siempre el más corto de todos–, la más insípida, orientada sobre todo al componente temático de la obra.<sup>143</sup> Citamos como ejemplo de todo esto su versión del mismo pasaje anterior:

<sup>143</sup> Puede presumirse también en casos como este la intervención de editores y correctores que hayan “depurado” las imperfecciones del castellano de la traductora.

Chichikov no se había sentido nunca con tan alegre disposición de ánimo. Se imaginaba que era un auténtico propietario de Jerson y hablaba de efectuar diversas mejoras; del cultivo, de la felicidad de dos almas; luego se puso a recitarle a Sobakievich la carta en verso de Werther a Carlota, y, por toda contestación, este abría y cerraba los ojos, pues después del esturión se sentía con mucho sueño.

Chichikov se dio cuenta de que se había expansionado demasiado, pidió un coche y aprovechó el del procurador. (pp. 197-198)

Si nos referimos a la lengua literaria rusa que se manifiesta en Gógol, no debe perderse de vista (¿o sí?) que nos encontramos ante un momento en que esta incorpora y se legitiman en ella voces y expresiones de las más diversas procedencias estilísticas y dialectales. Representa un momento histórico de consolidación, como puede haber sucedido con el castellano del Quijote. Muchos de esos elementos, quizá, hoy día están naturalizados para el lector ruso, y atenuada en alguna medida la aspereza de los bordes que recortan un estilo de otro. Pero que la costumbre haya suavizado los contrastes no quiere decir que estos no existan, ni que una lectura atenta (un oído atento) no pueda percibirlos. Por otra parte, tomar conciencia del estilo puede volver apasionante la lectura de un texto que antes resultara soso o aburrido. En tal sentido, señala Edmund Wilson en “El demonio del jardín sin podar” que

...la necesidad misma que tiene un extranjero de prestar mucha atención a cada frase puede evitar que la narración lo transporte tan rápido que no pueda darse cuenta de qué se está diciendo exactamente y cómo lo está diciendo el autor, y llegar fresco a un clásico reconocido, con una mente madura y sin prejuicios, puede permitirle ver algunas cosas que han quedado ocultas para los lectores de lengua nativa, por sus asociaciones infantiles o las interpretaciones convencionales. (en Gógol, 1983: 6-7)

En el análisis realizado, se ha podido notar que los rasgos propios del ruso literario – la orientación general al *skaz*, una mayor libertad en el desplazamiento de la perspectiva, una menor rigidez en la ilación del discurso, las formas arcaicas solemnes o que perduran en la lengua popular– son elementos que, *por chocar con la tradición cultural del español escrito*, los traductores desestiman.

En cierta medida, este trabajo quiere ser una crítica contra cierta prosa literaria castellana que se lee en buena parte de las traducciones desde cualquier lengua. Semejante prosa es *prolija* y, consecuentemente, *gramatical* (es decir, domina el apego a la normativa). Al hablar de prolijidad no nos referimos a la edición (aunque algunas

veces esta pueda contribuir), sino a la claridad de esa prosa o al afán de claridad que lleva implícita (lo más importante es que el lector *comprenda*), al orden con el que se despliega en el papel (no hay tolerancia al hipérbaton, la puntuación corre a delimitar *precisamente* oraciones, proposiciones, sintagmas), al amortiguamiento de las palabras o expresiones “fuera de registro” (las traducciones de Gógol se leen en castellano con mayor comodidad que aquella con que lo leen los propios rusos) e incluso al cuidado por *no fatigar* al lector (hemos mencionado las licencias que se toman algunas ediciones de *Almas muertas*, cortando arbitrariamente los párrafos gogolianos para dar el respiro de un punto aparte, o reemplazando los entrecomillados donde aparece la voz de un personaje por rayas de diálogo a comienzos de línea).<sup>144</sup> Y es gramatical porque los traductores al castellano raramente irán contra la gramática –aunque ello signifique “corregir” el original–, raramente renunciarán a la cohesión lógica entre frases, e, involuntariamente, someterán en todo su traducción a las leyes del papel (que es el verdadero dominio de la gramática).<sup>145</sup>

Todo traductor es antes que nada un lector (¿un escucha?). ¿Y cómo será el lector que no ejerza una violencia sobre el texto? Recordamos nuevamente a Roland Barthes, cuando dice que “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho” (Barthes, 2013: 15), si bien se apura a aclarar que

La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible. (Barthes, 2013: 15)

Darle *un* sentido, leer buscándolo, persiguiéndolo, es un acto de violencia: ahoga al texto, no le permite hablar por sí solo. Semejante lectura, cristalizada luego en la traducción, desecha el texto original (es hipertextual, en términos de Berman), le teme al

<sup>144</sup> Contrasta Bieli la frase gogoliana: “Estereotipo de la frase prosística de A. S. Pushkin: es breve; está separada de las vecinas por puntos: sustantivo, adjetivo, verbo, punto; la organización de tales frases es semejante a la organización temperada de Bach. En N. V. Gógol la frase ha estallado, dispersa en fragmentos de oraciones adjuntas, subordinadas a la principal, cosubordinadas entre sí; está destruido el equilibrio entre el sustantivo, el adjetivo y el verbo” (Бельй, 1934).

<sup>145</sup> Antoine Berman dice que la prosa literaria –sobre todo en la novela– se caracteriza en primer lugar “por el hecho de que ella capta, condensa y entremezcla todo el espacio polidiscursivo de una comunidad”, es decir, la totalidad de las “lenguas” que coexisten en una lengua. De ello resulta una cierta *informidad*, característica de la *gran prosa*. Y cita la queja de un traductor de *La guerra y la paz* por lo “mal escrita” que está (Berman, 1999: 50-51).



lenguaje (no se abandona a él, en términos de Benjamin), inhibe el diálogo de culturas (deja de comprenderse a sí misma como una mediación ante otros lectores).

De las tres versiones, la de Laín Entralgo es la que se presenta como la más hipertextual, esto es, la más elaborada literariamente *a partir del horizonte del español literario*. Pero ello no quiere decir que su texto *recubra enteramente* el texto original, como se ha podido observar en los ejemplos que se compararon; no “españoliza” a Gógol ni mucho menos; lo que hace en general –sea esto poco o mucho– es desechar aquellos rasgos de estilo que no se avienen con la norma del español. Por su parte, la versión de Tchernova no es hipertextual, no se propone como un texto autónomo, antes bien, como un texto eco, resignado a la insuficiencia, y que en esta condición quiere señalar su dependencia del original. Hay incluso en ella algo de infinitamente triste. Si, como dice Berman, el *acto ético* de la traducción “consiste en reconocer y recibir al Otro en tanto que Otro”, hacer de ella “el albergue de lo lejano” (tal como subtitula la obra que estamos citando; Berman, 1999: 74), Tchernova parece detenerse nostálgicamente ante la imposibilidad de hacerlo. En cuanto a la versión de Piedras Monroy, carece en tanto producto de un horizonte determinado que le dé unidad: esto es, no está traducida dentro del horizonte del español literario, ni de un horizonte filológico, ni de las estructuras y/o el estilo del ruso tensando la lengua española –un discurrir “a la rusa”–, ni de un registro humorístico o paródico; esto más allá incluso de los muchos errores de interpretación que presenta y las incoherencias de criterio que ya se han señalado. Creemos que una traducción literaria requiere un sentido unificador, un olfato literario capaz de amalgamar el texto en el sentido de una cierta poesía, para no producir “frankensteins”. Señala Meschonnic que es insuficiente que el traductor sea un *pasador*, porque en esta imagen está contenido también Caronte, que pasa las almas al otro lado de la Estigia: el riesgo es que lleguen allá solo cadáveres (Meschonnic, 2009: 26).

### ***III.2.2. Idiolectos gogolianos***

Para la tesis de Bajtín sobre la polifonía, en Gógol esta aparecería ahogada por el contexto autorial (a diferencia de lo que ocurriría en Dostoievski, donde tal contexto no echa sombra alguna sobre el modo de ver el mundo de cada personaje). Ciertamente, las voces en Gógol no son autónomas ni independientes, no son “conciencias” al modo dostoievskiano, sus respectivos discursos –como ya se ha señalado– aparecen

*desautorizados* por el propio autor. No obstante, para la teatralidad intrínseca a toda su obra, para la música verbal que le es inherente, para su mímica entonacional, para los diversos registros que rescata, nos enfrentamos –especialmente en *Almas muertas*– a una verdadera “orquesta de voces”. En esa “marcha por un averno alegre” que representa el poema (Бахтин, 1975), los distintos personajes se expresan con un discurso orientado casi exclusivamente a lo pictórico, de modo que cada uno *es* su propia voz (ya se ha tenido ocasión de observar esto en el apartado anterior, al analizarse los discursos de Chíchikov, Selifán y Koróbochka). Las marcas muy características en la construcción de una voz determinada, lo idiolectal, a menudo están asociadas con los rasgos caricaturescos; por ejemplo, el idiolecto es inseparable del personaje en las ficciones humorísticas televisivas o en las historietas. Gógol, a través de él, tiene entonces ocasión de divertirse paladeando términos, presentando modos de decir, exaltando el recurso hasta volverlo caricaturesco. En un tono de falsa modestia, cuando comienza a recorrer su galería de terratenientes, su viaje por el averno alegre, “se acobarda” un tanto, diciendo que es difícil pintar caracteres que en nada sobresalen, que se parecen siempre entre sí, y que hay que “tensar fuertemente la atención para sorprender todos los rasgos sutiles, casi invisibles, y en general se tiene que hundir lejos una mirada ya ejercitada en la ciencia de sonsacar” (Гоголь, 1993: 20-21). Por supuesto que esto hay que tomarlo en perspectiva y no creer del todo en esta queja, pues justamente de lo nimio ha hecho él su mejor arte.

### ***Manílov***

“En el primer minuto de la *conversación* con él no puedes no decir: ‘¡Qué agradable y bondadosa persona!’. En el minuto siguiente no dices nada, y en el tercero dices: ‘¡El diablo sabrá lo que es esto!’, y te alejas un poco; si no te alejas, sentirás un aburrimiento mortal” (Гоголь, 1993: 21; el destacado es nuestro). Así, por su conversación, aparece caracterizado Manílov.

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
– Вы всегда в деревне проводите время? – сделал	–¿Ustedes siempre en el campo pasan su tiempo? –hizo	–¿Residen ustedes siempre en el campo? – preguntó a su	–¿Ustedes viven siempre en el campo? – preguntó, por	–¿Pasan ustedes todo el tiempo en la aldea? –inquirió

наконец, в свою очередь, вопрос Чичиков. – Больше в деревне, – отвечал Манилов. – Иногда, впрочем, приезжаем в город <i>для того только, чтобы</i> увидеться с образованными людьми. Одичаешь, знаете, если будешь все время жить взаперти. – Правда, правда, – сказал Чичиков. – Конечно, – продолжал Манилов, – другое дело, если бы соседство было хорошее, если бы, <i>например</i> , такой человек, с которым бы в <i>некотором роде</i> можно было поговорить о любезности,	finalmente, a su turno, una pregunta Chíchikov. –Más en el campo –contestó Manílov–. Aunque, a veces, vamos a la ciudad <i>solamente a fin</i> de vernos con personas cultivadas. Se vuelve uno un salvaje, <i>sabe</i> , si llega a vivir todo el tiempo en reclusión. –Es verdad, es verdad –dijo Chíchikov. –Por supuesto –continuó Manílov–, otra cosa sería si la vecindad fuera buena, si hubiera, <i>por ejemplo</i> , una persona con la cual <i>en cierto modo</i> se pudiera hablar de la amabilidad, del buen	vez Chichikov. –Casi siempre –respondió Manilov–. A veces vamos a la ciudad <i>solamente para</i> reunirnos con gente instruida. Se vuelve uno salvaje viviendo siempre aislado. –Es verdad, es verdad –dijo Chichikov. –Desde luego –prosiguió Manilov–, sería distinto si tuviésemos una buena vecindad, gente con quien se pudiera hablar acerca de la cortesía, del buen trato, o dedicarse a alguna ciencia, a algo que	fin, a su vez Chichikov. –Corrientemente residimos en el campo –contestó Manilov–. A veces vamos a la ciudad, <i>pero solo para</i> gozar de la sociedad de personas cultas. Uno se vuelve un salvaje, <i>¿sabe usted?</i> , cuando vive siempre encerrado en su casa. –Es verdad, es verdad –asintió Chichikov. –Naturalmente –prosigió Manilov–, otra cosa sería si tuviésemos buenos vecinos, si, <i>por ejemplo</i> , hubiese una persona con la que se pudiera hablar del buen trato, intercambiar amabilidades, seguir la marcha	finalmente Chichikov, cuando le tocó el turno. –Sí, pasamos la mayor parte del tiempo en la aldea –respondió Manilov–. Por lo demás, a veces, vamos a la ciudad <i>pero tan solo para</i> encontrarnos con gente cultivada. Ya sabe usted que uno se embrutece si vive todo el tiempo incomunicado. –Cierto, cierto –dijo Chichikov. –Por supuesto –siguió Manilov–, otra cosa sería si la vecindad fuera mejor; si, <i>por ejemplo</i> , hubiera una persona con la que <i>de algún modo</i> pudiera hablarse sobre la cortesía, sobre
--	---	---	---	--

<p>о хорошем обращении, следить какую-нибудь <i>этакую</i> науку, чтобы <i>этак</i> расшевелило душу, дало бы, <i>так сказать</i>, паренье <i>этакое</i>... [...]</p> <p>Тогда чувствуешь какое-то, в <i>некотором роде</i>, духовное наслаждение...</p> <p>Вот как, например, теперь, когда случай мне доставил счастье, <i>можно сказать</i> образцовое, говорить с вами и наслаждаться приятным вашим разговором... (pp. 25-26)</p>	<p>tratamiento, seguir el curso de alguna ciencia <i>tal</i> que de <i>tal</i> modo se reavivara el alma, que diera, <i>por así decir</i>, una elevación <i>tal</i>... [...]</p> <p>Entonces siente uno un, <i>en cierta forma</i>, placer espiritual... Como, <i>por ejemplo</i>, ahora, cuando la ocasión me ha deparado la dicha, <i>puede decirse</i> <i>ejemplar</i>, de hablar con usted y gozar de su agradable conversación...</p>	<p>expansionara el alma, que elevara su vuelo... [...]</p> <p>Entonces, <i>por decirlo así</i>, se experimenta una alegría más espiritual... Como, <i>por ejemplo</i>, ahora que el Destino me ha proporcionado la dicha de conversar con usted y de disfrutar de su agradable charla... (pp. 41-42)</p>	<p>de alguna ciencia, de tal modo que el alma se expansionara, que se sintiera uno, <i>por así decirlo</i>, volando en el espacio... [...]</p> <p>Entonces siente uno <i>algo así como</i> un placer espiritual... <i>Por ejemplo</i>, ahora, cuando la ocasión me ha deparado la dicha, <i>pudiéramos decir que única</i>, de hablar con usted y de disfrutar de su agradable conversación... (pp. 51-52)</p>	<p>las buenas maneras, <b>o bien</b> poner la atención en cualquier ciencia de esas, para que de esta manera se despertara el alma; si hubiera, <i>por así decirlo</i>, alguien así... [...]</p> <p>Entonces sientes algo de, <i>en cierto modo</i>, gozo espiritual... Como, <i>por ejemplo</i>, ahora, cuando una casualidad me ha dado la dicha, <i>se puede decir ejemplar</i>, de hablar con usted y de deleitarme con su agradable conversación... (pp. 119-120)</p>
--	--	--	--	--

Agradable, agradable, agradable. En la ciudad la pasa uno agradable, el gobernador es agradable, el jefe de policía es agradable, la conversación es agradable. Como señala la raíz del apellido, derivada del verbo *mañit* (“atraer”, “encantar”), Mañilov “encanta”,

tal la pretensión de su trato. Pero el problema es que no tiene absolutamente nada que decir sobre nada, de allí que su discurso sea una *mera acumulación indefinida* de trivialidades “agradables” (“buena vecindad”, “amabilidad”, “buen trato”, “placer espiritual”, “deparar la dicha”, etc.) mediadas, a modo de melindres, por locuciones adverbiales entre comas que funcionan como conectores o modalizadores (“por ejemplo”, “en cierto modo”, “por así decir”) que no conectan ni modalizan nada, el abuso de un pronombre indefinido como *étak, étaki, étakoie* (forma coloquial que hemos traducido siempre como “tal”), que no puede referenciarse en nada concreto y que termina naufragando en tres puntos suspensivos... Por eso yerran los traductores que cierran previamente esta frase recurriendo a una conjunción: esto es, al enumerar los temas de los que se puede hablar con un vecino, Tchernova y Piedra Monroy dan conclusión a la enumeración al decir, respectivamente, “hablar de la cortesía, del buen trato, o dedicarse a alguna ciencia” y “hablar sobre la cortesía, las buenas maneras, o bien poner la atención en cualquier ciencia”. Esa conexión le da a la frase una solidez de la que carece el discurso de Manílov. (¿Qué puede querer decir *hablar* de la amabilidad, *hablar* del buen tratamiento, deparar una dicha *ejemplar*?). Por otra parte, como su abuso expletivo de las locuciones adverbiales entre comas es tan flagrante, puede verse que las tres versiones, en general, las traducen a todas. Pero no todas registran las comas entre las que están encerradas, con lo cual les quitan su carácter de tropiezo discursivo, de lucha contra la pobreza de expresión y/o vacío referencial, y las integran retóricamente al enunciado; puede compararse entre

Entonces sientes algo de, *en cierto modo*, gozo espiritual... Como, *por ejemplo*, ahora, cuando una casualidad me ha dado la dicha... (Piedras Monroy)

y

Entonces siente uno *algo así como* un placer espiritual... *Por ejemplo*, ahora, cuando la ocasión me ha deparado la dicha... (Laín) [los destacados son nuestros.]

Esta última versión agiliza erróneamente la frase de Manílov, la dota también de una cierta solidez. Del mismo modo, ninguna de las traducciones registra el tartamudeo del pronombre *étak* (que propusimos aproximadamente como “tal”, sin la marca popular y coloquial que tiene en ruso). Pues bien, además, ese estilo “a tropezones” termina contagiándose al interlocutor; dice Chíchikov:

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
– Итак, <i>я бы желал знать, можете ли вы мне таковых, не живых в действительно сти, но живых относительно законной формы, передать, уступить или как вам заблагорассуди тся лучше?</i> (p. 31)	–Así, yo desearía saber si puede usted a aquellos, <i>no vivos en realidad, pero vivos en lo que respecta</i> a la forma legal, trasladármelos, cederlos o como a usted <i>le resulte razonable</i> que es lo mejor.	–Así, pues, desearía saber si puede darme, cederme o transferirme la propiedad, o como mejor <i>le parezca</i> a usted, de estos muertos de hecho, pero que viven, según la ley. (p. 48)	–Así, pues, yo desearía saber si usted puede cederme, entregarme o como usted <i>prefiera</i> , los campesinos que en realidad han muerto, pero que legalmente se consideran como vivos. (p. 58)	–Desearía, pues, saber si puede usted entregarme, cederme (o como usted lo <i>crea más conveniente</i> ) a aquellos que no están vivos para la actividad sino, en cierto modo, vivos de forma legal. (p. 125)

Chíchikov –que como ya se destacara a propósito de su trato con la Koróbochka sabe dejarse imbuir por el discurso del interlocutor– entiende muy bien que con Manílov no se puede hablar *directamente*, que hay que dar rodeos, demorarse, alambicar el texto. Tanto más en el pasaje citado, cuando la materia es sensible: le va a manifestar su interés por las almas muertas. Las tres versiones que estamos considerando invierten aquí la estructura de la oración: en el original el verbo, “ceder” –que en este caso encierra la parte más “delicada” de la predicación– está al final. Pero los traductores reacomodan la frase y con eso le quitan su tono atribulado y consonante con el de Manílov. Esta tendencia también forma parte de la “tiranía” gramatical del castellano –o de la lengua meta en general– sobre la lengua de origen, esto es, cuando la traducción es hipertextual: el texto traducido tiene el imperativo de presentarse *como si se hubiera escrito en castellano*, eliminando las tensiones y desacomodos que produce en la sintaxis el esfuerzo por ajustar a ella un texto concebido con las estructuras de otra lengua. Pero así como puede decirse que la lengua de una traducción es una lengua inventada (no se trata específicamente de la variedad que se habla aquí o allá, o que refleja tal o cual nivel de lengua) también la prosa en la que discurre debería extremar

sus posibilidades para acoger, hacer lugar a las particularidades de las estructuras de origen; en nuestro caso, se trataría de que el ruso *invistiera* al castellano, y que de ese modo lo sacudiera, lo desperezara. Michel Foucault, a propósito de una controvertida traducción de la *Eneida* al francés por Pierre Klossowski, apunta que dicha traducción es “vertical”, esto es, “donde el palabra por palabra sería como la incidencia del latín *cayendo a pique* sobre el francés...” (citado en Berman, 1999: 129-130) [el destacado es nuestro]. Sin llegar a cierto extremo que parecen señalar estas palabras si se las toma al pie de la letra, preferimos pensar antes en la potencia poética que puede tener este recurso. Como dice Berman, a través de la conmoción que produce la lengua extranjera, nuestra lengua “puede acceder a nichos insospechados de su ser, nichos que, con toda probabilidad, no podría alcanzar por su sola literatura” (Berman, 1999: 141).<sup>146</sup> Atenuando la manifestación de Foucault, se trataría de buscar en el castellano los *intersticios* que pudieran hacer lugar a la lengua rusa, y de ese modo dotar la prosa resultante de una *apariencia* de rusicidad.

Volviendo al estilo de Manílov, su tendencia al circunloquio también impregna el discurso del narrador. Obsérvese la continuidad que ofrece el estilo de ambos en el pasaje siguiente:

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
– Как в цене? – сказал опять Манилов и остановился. – Неужели вы полагаете, что я стану брать деньги за души, которые в некотором роде окончили свое существование? Если уж вам пришло <i>этакое</i> , <i>так сказать</i> ,	–¿Cómo en el precio? –dijo de nuevo Manílov y se detuvo–. ¿Acaso usted supone que yo habré de tomar dinero por almas que <i>en cierto modo han concluido su existencia?</i> Si es que a usted le ha venido <i>tal</i> , <i>por así decir</i> , fantástico deseo, yo de mi parte se las	–¿Cómo el precio? –repitió Manilov, y se detuvo–. ¿Acaso cree usted que voy a cobrar nada por campesinos que, <i>en cierto modo, ya no existen?</i> Si usted tiene ese deseo, <i>que podríamos llamar fantástico</i> , yo, por mi parte, se los cedo completamente gratis y los gastos de la	–¿Cómo el precio? –dijo de nuevo Manilov y se detuvo–. ¿Es posible que crea usted que cogeré dinero por estas almas que, <i>en cierto sentido, han acabado su existencia?</i> Si usted tiene semejante, <i>por decirlo de algún modo</i> , deseo fantástico, por mi

<sup>146</sup> Poco antes, ha dicho en el mismo sentido que “la traducción es buscar-y-encontrar lo no-normado de la lengua materna para introducir en ella la lengua extranjera y su decir” (Berman, 1999: 131).

<p>фантастическое желание, то с своей стороны я передаю их вам безынтересно и купчую беру на себя. <i>Великий упрек</i> был бы историку <i>предлагаемых событий</i>, если бы он <i>упустил сказать</i>, что удовольствие одолело гостя после таких слов, <i>произнесенных Маниловым</i>. Как он ни был степенен и рассудителен, но тут чуть не <i>произвел</i> даже скачок <i>по образу козла</i>, что, как <i>известно</i>, <i>производится</i> только в самых сильных порывах радости. (p. 33)</p>	<p>traspaso desinteresadamente y el acta de venta corre por mi cuenta.</p> <p><i>Magno reproche</i> sería para el historiador de los <i>acontecimientos propuestos</i>, si <i>dejara de decir</i> que la satisfacción dominó al huésped después de tales palabras <i>pronunciadas por Manilov</i>. Por más grave y juicioso que fuera, acá por poco no produjo incluso un salto <i>a imagen de los chivos</i>, que, <i>como se conoce</i>, <i>se produce</i> solamente en los más intensos accesos de alegría.</p>	<p>escritura de compra correrán de cuenta mía.</p> <p>El historiador de los <i>acontecimientos que narramos</i> se haría acreedor a <i>graves reproches</i> si <i>no dejase constancia</i> de la satisfacción que se apoderó del huésped al escuchar estas palabras <i>de Manilov</i>. Por muy serio y sensato que fuera, estuvo a punto de dar un salto <i>al estilo de las cabras</i>, cosa que, <i>como se sabe</i>, únicamente se hace en los momentos de más viva alegría. (p. 60)</p>	<p>parte se los cedo a usted desinteresadamente y el acta de compra correrá por cuenta mía.</p> <p>Sería un <i>gran reproche</i> a hacerle al historiador de los <i>acontecimientos presentados</i> si <i>no aprovechara para decir</i> que el deleite dominó al invitado después de estas palabras <i>pronunciadas por Manilov</i>. Por muy serio y juicioso que fuera, poco le faltó para dar hasta un pequeño salto <i>de esos que suele dar el macho cabrío</i>, que, <i>como se sabe</i>, solo se dan en algunos arrebatos de alegría. (p. 126)</p>
--	--	---	--

Si se contrastan las dos traducciones que proponemos (además de la nuestra), se verá que Laín Entralgo, a diferencia de Piedras Monroy, atenúa la perífrasis de “han concluido su existencia” al traducir directamente “ya no existen”, al simplificar “tales palabras pronunciadas por Manilov” con “estas palabras de Manilov”, reacomoda los hipérbaton rusos: “fantástico deseo” se vuelve “deseo fantástico”, “Magno reproche sería para el historiador si...” es convertido en “El historiador se haría acreedor a grandes reproches si...”, etc. De tal modo, el estilo en el caso de Laín se desdibuja, y se



pierde además el choque humorístico con el inmediato “dio un salto *a imagen de los chivos*”. Incluso, las dos versiones evitan el artificioso en este contexto verbo “producir”, cuando ya se ha señalado que buena parte del humor de Gógol se construye con tales misceláneas de registros y que el humor, la voluntad de hacer reír, sigue apareciendo en *Almas muertas* como la primera condición.<sup>147</sup> Las traducciones, en cambio, tienden a emparejar el estilo.<sup>148</sup>

### *Nozdriov*

“Personas así cualquiera de nosotros se ha encontrado no pocas”; “Enseguida entran en confianza, y no te alcanzas a dar vuelta que ya te dicen de ‘tú’”; “Son siempre charlatanes, juerguistas, atrevidos”; “Nozdriov era en cierto sentido una persona histórica: no había una sola reunión donde estuviera que se pasara sin historia”; “Que Nozdriov era un mentiroso rematado, eso lo sabían todos, y no era en absoluto una rareza oír de él un decidido sinsentido” (Гоголь, 1993: 65, 162). La figura de Nozdriov es tremendamente colorida por la energía verbal que despliega, sus saltos temáticos, la mezcla estilística con la que trama su discurso. Su dominante expresiva podría llamarse oximorónica: el denuesto puede ser en él afectivo (pero es denuesto al fin), la brutalidad de sus maneras se “amortigua” con alguna palabrita en francés o una alusión culta, al insulto sigue el reclamo de un beso o una protesta de hermandad, etc.

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Piedras Monroy
Эх, Чичиков, ну что бы тебе стоило приехать? Право, свинтус ты за это, скотовод эдакой! Поцелуй меня, душа, смерть люблю тебя!	Ej, Chíchikov, ¿pero qué te hubiera costado venir? ¡De veras, eres un <i>cerdus</i> por esto, <i>arreador de ganado</i> ! ¡Dame un beso, alma, es mortal como te quiero!	Chichikov, ¿qué te costaba haber venido? ¡Menudo granuja estás hecho! ¡Anda, abrázame! ¡Vida mía, te quiero mucho!  [...]	Ay, Chichikov, pero, ¿qué te habría costado venir? ¡De verdad, eres un <i>cerdo</i> por no haber venido! ¡ <i>Menudo pájaro</i> ! ¡Dame un beso, alma mía, te amo a muerte!

<sup>147</sup> Ello a pesar de que el propio autor, en las palabras al lector que agrega en la segunda edición –de 1846, cuando se va acentuando la tendencia profética en Gógol–, escriba: “Del estilo o la belleza de las expresiones no hay aquí por qué preocuparse; el asunto está en *el hecho* y en *la verdad* del hecho, y no en el estilo” (Гоголь, 1993).

<sup>148</sup> Comprender el humor de Gógol, así como el de Dostoievski o el de Kafka, es condición fundamental para poder traducirlos, máxime cuando en todos ellos aun lo ominoso e incluso lo trágico puede presentarse bajo las formas del humor.

<p>[...] Пономарев, <i>бестия</i>, так раскланивался, говорит: «Для вас только, всю ярмарку, говорит, общите, не найдете такого [вина]». <i>Плут</i>, однако ж, ужасный. Я ему в глаза это говорил: «<i>Вы</i>, говорю, с нашим откупщиком первые <i>мошенники!</i>» Смеется, <i>бестия</i>, поглаживая бороду. (pp. 61-62)</p>	<p>[...] Ponomariov, <i>bicho</i>, no paraba de inclinarse, dice: “Para usted solamente, toda la feria, dice, registre, no encontrará un vino así”. Un pillo, no obstante, espantoso. Yo se lo decía en la cara: “¡<i>Tú</i>, le digo, y nuestro mayorista son los primeros <i>estafadores!</i>”. Se ríe, <i>bicho</i>, acariciándose la barba.</p>	<p>El <i>bestia</i> de Ponomariov me hacía una reverencia diciendo: “Solamente para usted; ya puede usted buscarlo por toda la feria; no encontrará uno igual”. Es un grandísimo bribón. Se lo dije a la cara: “<i>Usted</i> y el arrendatario son los dos bandidos más grandes”. Y el <i>bestia</i> se reía, acariciándose la barba. (pp. 87-88)</p>	<p>[...] Ponomariov, <i>el muy pícaro</i>, inclinándose así, dijo: “Es solo para usted –dijo–, registre toda la feria, no encontrará otro igual”. Sin embargo, el muy pillo, es terrible. Yo le dije así, a los ojos: “<i>Usted</i> –dije yo–, junto con nuestro <i>otkupsik</i>, son los fulleros número uno!”. Se reía <i>el muy pillo</i>, acariciándose la barba. (pp. 155-156)</p>
---	---	---	---

La expresión que en nuestra versión proponemos como “es mortal como te quiero” (cuya traslación literal es imposible, pues en ruso dice: *smiert' ia liubliú*, “la muerte te quiero”, “la muerte” con valor enfatizador adverbial) tiene ese matiz oximorónico propio de Nozdriov, y refuerza su cualidad idiolectal el hecho de que será replicada más adelante de modo negativo, cuando diga de su cuñado “es mortal como me disgustan estos rotosos” (“la muerte no quiero/no me gustan”, *smiert' ia ñe liubliú*). Mientras la versión de Tchernova se libra de la dificultad ignorándola, la de Piedras Monroy, si bien suena inexacta semánticamente (“te amo a muerte”), se esfuerza por mantener el todo de los elementos que forman la frase, y así los replicará luego al traducir “odio a muerte a estos blandengues” (no parece querer decir tanto el personaje en ninguno de los dos casos). Luego, en el otro fragmento, puede verse la misma orientación al oxímoron en la simpatía implícita en el término *bestia*, que traduce mal Tchernova al recurrir al “falso amigo” –pues en castellano significaría “bruto” y no se correspondería con el contexto–, y del que Piedras traslada directamente su sentido figurado: en ruso, puede significar

también “pícaro”, “astuto”.<sup>149</sup> Por otro lado, no es correcto poner el trato de “usted” en boca de Nozdriov para con el camarero, además de no corresponderse en absoluto con lo que ya se ha dicho de él, que al instante trata a cualquiera de “tú”: con menos razón lo haría con alguien de inferior condición. El *vy* (segunda persona del plural usada también para el trato de respeto a la segunda del singular, como el *vous* francés) aquí tiene sentido plural: “ustedes con nuestro mayorista” significa en ruso “tú y nuestro mayorista” (véase en la primera parte “Digresión sobre la perspectiva”).

Los denuestos de Nozdriov son de la más variada procedencia: junto a los términos negativos más neutros desde el punto de vista estilístico, como *plut* (“pillo”, “pícaro”, “astuto”), *moshénnik* (“estafador”, “bribón”), *podléç* (“infame”, “miserable”), *skriaga* (“avariento”), recurre a los raros (y por ello muy pictóricos, idiolectales) *svíntus* (latinización en broma, propia de seminaristas, de la palabra *sviňá*: “cerdo”), *rakalia* (del francés *racaille*: “chusma”, “gentuza”, “morralla”), *židomor* (forma popular ya poco frecuente, cuyo significado aproximado sería “que atormenta como un judío”, en tanto la palabra “judío”, en ruso, es siempre tremendamente despectiva<sup>150</sup>), *skaldýrñik* (según Gógol apunta en una de sus libretas de notas, “persona que de todo quiere siempre sacar ventaja”; Гоголь, 1952a: 326), *shílnik* (forma dialectal y en desuso, por “pillo”, “bribón”), *piéchnik gadki* (“repugnante hornero”), *rastepél* (“mugriento”, “rotoso”), *fetiuk* (con nota del propio Gógol a pie de página, explicando su procedencia). ¿Cómo traducen estas formas tan coloridas del vocabulario del personaje los traductores?

	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
<i>Plut</i>	bribón	pillo	pillo
<i>moshénnik</i>	bandido, granuja	pillo, bribón	fullero, pícaro
<i>podléç</i>	bribón, granuja, canalla	canalla, miserable, granuja	miserable, canalla
<i>skriaga</i>	roñoso	roñoso	avaro
<i>svíntus</i>	-	cochino	cerdo
<i>rakalia</i>	canalla	miserable	miserable
<i>židomor</i>	tacaño	judío	judío
<i>skaldýrñik</i>	agarrado	tacaño	tacaño
<i>shílnik,</i>	asqueroso	asqueroso	<i>silnik,</i>
<i>piéchnik gadki</i>	tacaño	trapacero	estufista repugnante

<sup>149</sup> Con ese mismo sentido es que en nuestra versión tradujimos “bicho”, porque del término latino *bestia* va a derivar en castellano “bicha”. No obstante, si bien se usa también, por ejemplo, en España con el mismo sentido de “pillo”, “vivo”, con que lo utilizamos aquí, puede molestar por su excesivo “color local”.

<sup>150</sup> Cuando se trata del gentilicio, en ruso se usa *ebrei*: “hebreo”.

<i><b>rastepél</b></i>	melindre	blando de corazón	blandengue
<i><b>fetiuk</b></i>	<i>fetiuk</i>	<i>fetiuk</i>	<i>fetiuk</i>

Como puede observarse, no hay contrastes en las traducciones entre las formas más neutras y las que tienen la marca idiolectal mencionada arriba (destacadas en negrita en el cuadro), y son hasta indistintas e intercambiables. Ciertamente, ya se ha señalado lo dificultoso de sostener esos rasgos por analogía con formas muy particulares de la lengua meta, a veces simplemente porque tal analogía no es posible (¿de qué modo traducir al castellano el matiz arcaico y popular de *židomor*?) y otras porque tales formas tienen un ámbito de comprensión relativamente limitado (piénsese en una palabra colorida como “pijotero”, cuya significación es variable en el mundo hispanohablante) (a propósito, véase nuevamente Berman, 1999: 64). En el otro extremo, ninguna de las versiones traduce *fetiuk*, sino que es transliterada y lo que se traduce es la nota al pie del propio autor sobre esta palabra.<sup>151</sup>

Si el estilo de Manilov está cifrado fundamentalmente en la sintaxis, el de Nozdriov lo está en el léxico. Su repertorio de insultos y denuestos tiene una suerte de contracara en su afición a salpicar su discurso de palabras en francés o adaptadas del francés. Así es como dirá a Chíchikov “cuántos coches había, hermano, y todo esto *en gros*” (en cursiva y con letras latinas en el original, que delatan la incorporación de una voz extranjera), o que el vino era *klikó* (transliteración fonética en cirílico de *cliquôt*), que su aroma era “*rozetka*” (adaptación fonética y morfológica de *rosette*), que con él te encuentras en los *empiréos* (tomado del francés *empyrées*), que la dama en su vestido lucía “*riushi*” (transliteración fonética en cirílico de *ruches*, adornos de encajes), que tú eres “*rakalia*” (adaptación gráfica y morfológica de *racaille*) o que te estampo un “*bezé*” (transliteración fonética de *baiser*, “beso”). Todo ello sin contar las palabras de procedencia francesa que utiliza y que están ya incorporadas al léxico ruso corriente, como *shampánskoie* (“champán”), *bal* (“baile”), *komplimiént* (“cumplido”), *orgán* (“órgano”, instrumento), *karta* (“carta”), *escadron* (“escuadrón”), etc. La propia voz

<sup>151</sup> No se comprende por qué la versión de Piedras Monroy translitera también el denuesto *silnik*, así como más arriba ha transliterado *otkupsik*, y en el mismo capítulo transliterará –entre otros– el complicado *shtabs-rotmistr*, en todos los casos sin ninguna nota al pie que explique el significado y/o justifique la transliteración. Es cierto que algunos de estos términos podrían encuadrarse como “realia”, pero no dejamos de tener presentes aquí las palabras de Mimi Allende en *El túnel*, de Ernesto Sabato: “Yo leí una vez una traducción francesa de Tchékhev donde te encontrabas, por ejemplo, con una palabra como *ichvochnik* (o algo por el estilo) y había una llamada. Te ibas al pie de la página y te encontrabas con que significaba, pongo por caso, *porteur*. Imaginate que en ese caso no se explica uno por qué no ponen en ruso también palabras como *malgré* o *avant*. ¿No te parece? Te diré que las cosas de los traductores me encantan, sobre todo cuando son novelas rusas” (Sabato, 1978: 91-92).

narrativa ironiza sobre el francés de Nozdriov cuando dice que las manitos de la condesa, “según sus palabras, eran la más *subtil siuperfliú*, palabra que probablemente significaba para él el más elevadísimo punto de perfección” (p. 70) [el destacado es nuestro]: esto es, está deformado el adjetivo “sutil” y mal comprendido el sentido de *superflue* (posiblemente por contaminación con *superbe*). A continuación puede observarse qué han hecho con estas voces los traductores (la voz despectiva *rakalia* ya se ha considerado en el cuadro anterior):

	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
<i>en gros</i>	<i>en gros</i>	-	<i>en gros</i>
“ <i>rozetka</i> ”	rositas	rosas	rosas
“ <i>riushi</i> ”	volantes	volantes	encajes
<i>empiréos</i>	Paraíso	paraíso	nubes
“ <i>bezé</i> ”	beso	beso, ósculo	<i>baiser</i>
“ <i>siuperfliú</i> ”	superfluas	<i>superflú</i>	<i>siuperfliu</i>

Como puede observarse, en la traducción de Tchernova solo aparece preservada la expresión escrita en francés en el original, y no las formas mistificadas. En el caso de Laín, omite la primera y traslada adaptada al castellano la voz *superflú* seguramente por el comentario explícito que hace sobre ella el narrador. Piedras Monroy traslada en francés la primera y también el término *baiser*, al que agrega una nota al pie aclarando que en el original está escrito fonéticamente en cirílico; el término *siuperfliu* lo escribe mateniendo la pronunciación “rusificada” de Nozdriov. “Hallarse en los empíreos” es una expresión culta que las traducciones reemplazan por una forma sinónima no culta, y lo mismo sucede con el apóstrofe de “Sofrón” que Nozdriov dirige a su cuñado (cuando este le refuta que no puede haber comprado esa tierra hace tres días porque estaba con él en la feria): “-¡Ej, el Sofrón! ¿Acaso no se puede estar al mismo tiempo en la feria y comprar tierras?”. “Sofrón” tiene aquí el sentido (irónico) de “sensato”, “razonable”. Las diferentes versiones, en cambio, proponen:

Tchernova: “¡Qué ingenuo eres!” (p. 98)

Laín: “¡No seas cándido!” (p. 107)

Piedras: “¡Mira que eres paleta!” (p. 163)

Es la de Nozdriov una cierta cultura de quien ha pasado por el seminario, como muchos personajes de las series ucranianas de Gógol (el jovencito latino del prólogo

de las *Veladas*... que a todas las palabras las terminaba en *-us*, los hijos de Bulba, el filósofo Jomá Brut), y que además ha frecuentado los salones, de allí su francés. Hay también en su vocabulario términos relativos al juego, a los perros, a los vinos, pero todos ellos, más que aportar un rasgo de color, tienen pertinencia temática, es decir, los utiliza cuando la conversación toca respectivamente al juego, los perros o los vinos. Por ello, no son considerados aquí como marcas idiolectales. Los adornos cultos, en cambio, constituyen una nota de contraste con el carácter, violento en su excesividad, del personaje. En el fragmento que sigue, puede observarse cómo domina el oxímoron en su caracterización: la risa estalla (con fuerza) y hace temblar las mejillas como rosas; yo soy tu amigo y por ello te ahorcaría; el beso francés es propinado como una cachetada.

Texto original	Nuestra versión	Piedras Monroy
<p>– А, херсонский помещик, херсонский помещик! – кричал он, подходя и заливаясь смехом, от которого дрожали его свежие, румяные, как весенняя роза, щеки. – Что? много наторговал мертвых? [...] Послушай, Чичиков! ведь ты, – я тебе говорю по дружбе, вот мы все здесь твои друзья, вот и его превосходительство здесь, – я бы тебя повесил, ей-Богу повесил! [...]</p> <p>Позволь, душа, я тебе <u>влеплю</u> один <b>безе</b>. Уж вы позвольте, ваше превосходительство, поцеловать мне его. Да, Чичиков, уж ты не противься, одну <b>безешку</b> позволь <u>напечатлеть</u> тебе в</p>	<p>–¡Ah, el hacendado de Jersón, el hacendado de Jersón! –gritaba, acercándose y estallando en una risa que hacía temblar sus mejillas frescas, encarnadas como rosa de primavera–. ¿Qué? ¿has acopiado muchos muertos? [...] ¡Escucha, Chíchikov! Pues tú, te lo digo por amistad, todos aquí somos tus amigos, incluso su excelencia está aquí – ¡yo te colgaría, como hay Dios te colgaría! [...]</p> <p>Permíteme, alma, te <u>encajaré un baiser</u>. Usted permítame, su excelencia, que lo bese [el verbo está aquí en ruso]. Sí, Chíchikov, tú no te opongas, ¡un <i>baisecito</i> permite que te <u>estampe</u> en tu mejilla blanca</p>	<p>–¡Ah, el terrateniente de Jerson, el terrateniente de Jerson! –gritó él, acercándose y estallando en unas carcajada que hicieron que se le estremecieran sus frescas mejillas, coloradas como una rosa primaveral–. ¿Qué? ¿Has hecho mucho negocio con los muertos? [...] ¡Escucha, Chichikov! La verdad es que tú eres... te hablo como amigo, aquí todos somos tus amigos, también su Excelencia que está aquí... ¡Yo te colgaría, pues sí, te colgaría! [...]</p> <p>Permíteme, alma mía, que te <u>plante un baiser</u>. Permítame usted, su Excelencia, que le dé un beso. Sí, Chichikov, no te opongas a un pequeño <i>baiser</i>; ¡permíteme que deje</p>

белоснежную щеку твою! Ноздрев был так оттолкнут с своими <b>безе</b> , что чуть не полетел на землю... (pp. 161-162)	como nieve! Nozdriov fue rechazado de tal modo con sus <i>baisers</i> , que por poco no voló al suelo...	mi huella en tu mejilla blanca como la nieve! Nosdriov recibió un empujón tal para ser apartado junto con sus <i>baisers</i> , que por poco no aterriza en el suelo... (p. 256)
---	---	---

El beso en francés –afeminado, amoroso– choca mucho más con las maneras y el discurso del personaje que si se expresara en ruso, y refuerza el efecto humorístico (el beso ruso entre hombres puede ser un rasgo patriarcal). La palabra, en el original, está transliterada fonéticamente en cirílico, cosa dificultosa de repetir en castellano (donde además no existe la *ese* sonora para transliterar fonéticamente *besé*); así, la versión de Piedras Monroy, que es la única que se esfuerza en dar cuenta de la forma francesa, la transcribe directamente en francés. Por otro lado, cuando usa el diminutivo, Nozdriov adapta la palabra francesa con una flexión rusa: *bezioshka*, que Piedras resuelve agregando el adjetivo “pequeño”. Es cierto que, en ruso, la transliteración fonética de tales voces, en lugar de citarlas correctamente en francés (en alfabeto latino), hace por sí sola el efecto de una incorporación grosera, no refinada, más amalgamada con el personaje, lo cual se pierde con la cita correcta. Además, de renunciarse a las formas francesas, el contraste violento está impreso también en los verbos: “encajar”, “estampar”, “plantar”. Por ello, en las versiones de Tchernova y Laín, el problema es que a la ausencia de la nota francesa se suma el debilitamiento de los verbos.

Tchernova	Laín Entralgo
Permítame, alma mía, que te <u>dé</u> un <b>beso</b> . Permítame, excelencia, que le dé un beso a Chichikov, y tú no te opongas, Chichikov. Déjame <u>estampar</u> un <b>besito</b> en tu mejilla, blanca como la nieve. (p. 224)	Permítame, querido, que te <u>dé</u> un <b>beso</b> . Permítame, Excelencia, que le dé un beso. Sí, Chichikov, no te resistas, deja que te <u>dé</u> un <b>ósculo</b> en esa mejilla blanca como la nieve. (p. 230)

### *Sobakiévich*

“Se sabe que hay en el mundo muchos rostros de esos en cuya terminación natura no pensó largo tiempo, no utilizó ningún instrumento menudo, como quien dice, limas,

barrenas y todo lo demás, sino que simplemente los tajó desde el hombro: asestó un hachazo una vez – salió la nariz, asestó otro – salieron los labios”; “¡un oso, un completo oso!”; “en el rincón de la sala había un escritorio panzón de nogal sobre cuatro absurdas patas, un completo oso. La mesa, los sillones, las sillas: todo era de la más pesada e intranquila propiedad, en una palabra, cada objeto, cada silla, parecía que decía: ‘¡Yo también soy Sobakiévich!’”; “Parecía que en este cuerpo no había en absoluto un alma”. El discurso de Sobakiévich es absolutamente como su aspecto, también pesado, desmañado y cortado a hachazos.

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
– А прекрасный человек!	–¡Una maravillosa persona!	–Es una excelente persona.	–¡Es un hombre extraordinario!
– Кто такой? – сказал Собакевич, глядя на угол печи.	–¿Quién? –dijo Sobakiévich, mirando al rincón de la estufa.	–¿Quién? –preguntó Sobakévich, mirando a la esquina de la estufa.	–¿Quién? –dijo Sobakievich, mirando al rincón de la estufa.
– Председатель.	–El presidente.	–El presidente.	–El presidente.
– Ну, может быть, это вам так показалось: <i>он только что масон, а такой дурак, какого свет не производил.</i>	–Bueno, quizá, así le pareció a usted: solo que es masón, y un imbécil tal, como no ha producido el mundo.	–Acaso le haya parecido a usted. <i>Es un masón y un necio como no hay otro en el mundo.</i>	–Pues, quizás, le pareció eso a usted: <i>no es más que un masón y el imbécil más grande que haya parido madre.</i>
Чичиков немного озадачился таким отчасти резким определением, но потом, поправившись, продолжал:	Chíchikov quedó un tanto desconcertado con tan en parte brusca definición, pero después, recomponiéndose, continuó:	Chichikov se quedó cortado al escuchar unas palabras tan tajantes, pero se rehizo y continuó:	Chichikov se quedó un poco perplejo con aquel atributo un tanto fuerte pero después, adoptando una postura más cómoda, prosiguió:
– Конечно, всякий человек не без слабостей, но зато губернатор какой превосходный человек!	–Por supuesto, toda persona tiene sus debilidades, ¡pero en cambio el gobernador qué persona	–Cierto, todos tienen sus defectos, en cambio el gobernador es un hombre excepcional.	–Ciertamente, no hay hombre que no tenga sus puntos flacos pero en cambio el gobernador, ¡qué



<p>– Губернатор превосходный человек?</p> <p>– Да, не правда ли?</p> <p>– Первый разбойник в мире!</p> <p>– Как, губернатор разбойник? [...]</p> <p>– И лицо разбойничье! – сказал Собакевич. – Дайте ему только нож да выпустите на большую дорогу – зарежет, за копейку зарежет! Он да еще вице-губернатор – это Гога и Магога! [...]</p> <p>– Впрочем, что до меня, – сказал он, – мне, признаюсь, более всех нравится полицеймейстер. [...]</p> <p>– Мошенник! – сказал Собакевич очень хладнокровно, – продаст, обманет, еще и пообедает с вами! Я их знаю всех: это всё мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и</p>	<p>excelente!</p> <p>–¿El gobernador persona excelente?</p> <p>–Sí, ¿no es verdad?</p> <p>–¡El primer bandido que hay en el mundo!</p> <p>–¿Cómo, el gobernador un bandido? [...]</p> <p>–¡Y cara de bandido! –dijo Sobakiévich–. Dele solo un cuchillo y lárguelo en la carretera: ¡lo mata, por un kópek lo mata! Él, más el vicegobernador, ¡son Gog y Magog! [...]</p> <p>–Por lo demás, en lo que hace a mí – dijo [Chíchikov]–, yo reconozco que más que todos me gusta el jefe de policía. [...]</p> <p>–¡Un bribón! –dijo Sobakiévich con total sangre fría–, lo vende, lo engaña, ¡y encima come con usted! Yo los conozco a todos: todos bribones, toda</p>	<p>–¿Excepcional el gobernador?</p> <p>–Sí, ¿no es verdad?</p> <p>–¡Es el primer bandolero del mundo!</p> <p>–¿Cómo? ¿Que el gobernador es un bandolero? [...]</p> <p>–También su cara es de bandolero –dijo Sobakévich–. Si le pone un cuchillo en la mano y lo deja en un camino, <i>es capaz de matar a cualquiera</i>. ¡Lo matará por un <i>kopek</i>! Y el vicegobernador lo mismo, son tal para cual. [...]</p> <p>–Por lo demás –dijo [Chichikov]–, he de confesarle que el que más me agrada es el jefe de policía. [...]</p> <p>–¡Es un pillo! –dijo Sobakévich con la mayor sangre fría–. <i>Es capaz de hacerle traición, de engañarle, y se sentará a comer con usted. Los conozco a todos. Son unos pillos</i></p>	<p>hombre tan excelente!</p> <p>–¿El gobernador, un hombre excelente?</p> <p>–Sí, ¿acaso no es verdad?</p> <p>–¡El bandido más grande del mundo!</p> <p>–¿Cómo, el gobernador un bandido? [...]</p> <p>–¡También la cara es la de un bandido! –dijo Sobakievich–. Tan solo dele un cuchillo y déjelo en un camino amplio... ¡Matará por un kopek! ¡Matará! Él y el vicegobernador... ¡Son Gog y Magog! [...]</p> <p>–Por cierto, para mí –dijo [Chichikov]–, lo confieso, el que me gusta más de todos es el jefe de policía. [...]</p> <p>–¡Un fullero! –dijo Sobakievich con toda frialdad–. ¡Te traiciona, te engaña y encima luego come contigo! Los conozco a todos: <i>son</i> todos unos fulleros, toda la ciudad es así: un</p>
--	---	---	---

мошенником погоняет. Все <i>хриstopродавцы</i> . Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья. (p. 90)	la ciudad ahí es así: un bribón monta un bribón y con un bribón lo azuza. Todos <i>vendecristos</i> . Ahí no hay más que una sola persona decente: el fiscal; y aun ese, si hay que decir verdad, es un cerdo.	<i>redomados</i> . Toda la ciudad es así: un pillo cabalga sobre otro pillo y un tercer pillo los azuza. <i>Son</i> unos <i>judas</i> . El único hombre decente es el fiscal, y aun así, a decir verdad, es un cochino. (pp. 134-135)	fullero montado sobre otro fullero, al que espolea con otro fullero. <i>Son</i> todos unos <i>Judas</i> . Solo hay uno que sea un hombre honesto: el procurador, y aun así, a decir verdad, es un puerco. (pp.184-185)
--	--	--	---

Las frases de Sobakiévich son cortas y tajantes, a menudo carecen de verbo y su repertorio lexical es muy simple. La primera frase que destacamos en el original, está compuesta por tres períodos breves: “solo que es masón, y un imbécil tal, que no ha producido el mundo”. Hay cierto pesado jadeo en esa periodización –se ha dicho que es corpulento como un oso y durante la comida se puede apreciar su buen estómago–, que las dos versiones que comparamos anulan al volver la frase demasiado fluida: se transforma en un comentario, cuando el efecto, en ruso, por la aliteración del fonema *k*, es el de un gruñido: *vam tak pokazálos’, on takói durák, kakovo...*; la de Piedras Monroy, además, suena muy española en su entonación. La sintaxis que usa el personaje es de orden coloquial en su hilvanado, y por ello más económica: “Dele solo un cuchillo y suéltelo en la carretera: ¡lo mata, por un kópek lo mata!”. Laín, por su parte, “gramaticaliza” la frase al proponer: “Si le pone un cuchillo en la mano y lo deja en un camino, es capaz de matar a cualquiera”. Además, en general, puede verse que Laín inserta repetidas veces el verbo “ser” y el sintagma verbal “ser capaz de” cuando el original no lo justifica, y ello resta brusquedad a las expresiones cortadas y cortantes de del personaje.<sup>152</sup> La otra versión también lo hace a veces, aunque se mantiene más literal. Por otra parte, mientras los denuetos de Nozdriov son puro exceso poético, los de Sobakiévich suenan a gruñidos: *durák, moshéñik, razbóiñik, sviñá*.

Otro rasgo de Sobakiévich que se traslada al lenguaje (y, como citáramos, a todo lo que lo rodea y lo constituye) es su propia contextura física. Fuerza, potencia, firmeza,

<sup>152</sup> Que el verbo “ser” en presente no exista en ruso no quiere decir que no haya marcas que permitan o no reponerlo en las traducciones.

robustez, es lo que le alabará a Chíchikov en sus *mužiks* muertos (que no son “moscas” como los muertos del avaro Pliushkin): la *solidez* de los trabajos del carruajero Mijéiev (“no como los de Moscú, que duran una hora”), la *fuerzaza* y el *tamaño* del carpintero Stepán Probka (“que podría haber servido en la guardia, ¡tres arshins y pico de estatura!”). Y así como su carácter hosco se vuelve gruñido en el tramado discursivo, también esta predilección suya por la solidez emerge a la superficie del texto:

Texto original	Nuestra versión	Laín Entralgo	Piedras Monroy
Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: <b>машиница</b> такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в <b>плечицах</b> у него была такая <b>силища</b> , какой нет у лошади... (p. 96)	Yo le informaré cómo era Mijéiev, así no hallará gente como esa: una <b>maquinaza</b> que en esta habitación no entra; ¡no, esto no es ilusión! Y en los <b>hombrazos</b> tenía una <b>fuerzaza</b> tal, como no tiene un caballo...	He de decirle que no encontrará a otro como Mijéiev. Era un <b>hombrón</b> que no cabía en este cuarto. ¡Era algo digno de verse! Aguantaba más carga que un caballo. (pp. 142-143)	Yo le contaré cómo era Mijéiev, no encontrará usted a nadie así. Era una <b>mole</b> tan grande que no cabía en esta habitación. ¡No, eso no es una ilusión! En sus <b>hombros</b> tenía más <b>fuerza</b> que un caballo. (p. 190)

La nota estilística del fragmento la da la aliteración de los sufijos aumentativos (destacados en negrita en el original), esto es, la carga expresiva está puesta en el significante. Se entusiasma Sobakiévich nostálgicamente y su voz adquiere energía (no de otro modo pueden *pronunciarse* los aumentativos que usa). Sin embargo, Tchernova los reemplazará respectivamente por “corpulento”, “hombros”, “fuertes” (p. 134), de manera similar a lo que hace Piedras Monroy; esto es, al primero lo traducen a su significado (“maquinaza” se convierte en “corpulento” y “mole”) y a los otros les aplacan la intensidad al privarlos del sufijo. Laín Entralgo, por su parte, repone el primer aumentativo, aunque no sea el literal, y resume el significado de los otros dos. Es que, como se ha observado ya con Manílov y Nozdriov, los personajes de Gógol tienen una relación metonímica con sus discursos. Si bien el autor describe el aspecto de cada uno, y refuerza incluso su caracterización presentando sus casas y sus mesas (con todos

ellos ha comido Chíchikov), bien podría librar al lector solamente a sus propias voces, pues en Gógol, como dice Andréi Bieli, “del sonido nace la imagen” (Белый, 1934).

### *Pliushkin*

“...algo masculló entre los labios, pues dientes no tenía, qué concretamente no se sabe, pero, probablemente, el sentido era este: ‘¡el diablo te llevara junto con tus respetos!’”; “y finalmente lo abandonaron del todo, diciendo este es un demonio, y no una persona”; “¡Y a tanta insignificancia, a tanta nimiedad y ruineza podía descender una persona!... ¿Se parece acaso esto a la verdad?”. El encuentro de Chíchikov con Pliushkin tiene de particular que el diálogo es casi inexistente: Pliushkin “habla” sobre todo para sí mismo (masculla, maldice, se queja, no se le entiende) y los discursos de Chíchikov, a diferencia del intercambio teatral directo de los encuentros anteriores y salvo algunas pequeñas réplicas, son trasladados en estilo indirecto (“él manifestó que, habiendo oído sobre su economía...”, “Chíchikov trató de explicarle que su condolencia...”, “pronunció aquí mismo que...”, “le manifestó su disposición a...”, “trató de rehusarse a...”, etc.).

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo
– Я давненько не вижу гостей, – сказал он, – да, признаться сказать, в них мало вижу проку. Завели пренеприличный обычай ездить друг к другу, а в хозяйстве-то упущения... да и лошадей их корми сеном! Я давно уж отобедал, а кухня у меня низкая, прескверная, и труба-то совсем	–Hace un tiempito no veo visitas –dijo él–, y a más, es menester decirlo, poco provecho veo en ellas. Agarraron el muy indecoroso hábito de ir a verse unos a otros, y en la hacienda, abandono... ¡y encima da heno a sus caballos! Yo hace rato ya que almorcé, y mi cocina es baja, malísima, y la chimenea, se ha	Hace mucho que no recibo visitas –dijo–, y le confieso que encuentro poca utilidad en ellas. Han instaurado la desvergonzadísima costumbre de visitarse unos a otros, y mientras tanto la hacienda queda abandonada... Y encima uno tiene que echar paja a sus caballos. Hace bastante ya que he comido y mi cocina es baja, está en mal estado y la	Hace mucho que no veo visitas –prosiguió–. Y la verdad es que no creo que proporcionen un gran beneficio. Se ha puesto de moda esa costumbre tan inconveniente de visitarse unos a otros y dejar la hacienda abandonada... ¡Y para colmo hay que dar heno a sus caballos! Hace mucho que he comido y mi cocina es de techo bajo, pésima; la chimenea

<p>развалилась: начнешь топить, еще пожару наделаешь. [...] – И такой скверный анекдот, что сена хоть бы клок в целом хозяйстве! – продолжал Плюшкин. – <i>Да</i> и в самом деле, как прибережешь его? землишка маленькая, мужик ленив, работать не любит, думает, как бы в кабак... того и гляди пойдешь на старости лет по миру! (p. 113)</p>	<p>derrumbado por completo: empiezas a prenderla, por ahí armas un incendio. [...] – ¡Y lo triste es que si hubiera de heno siquiera un mechón en toda la hacienda! –continuó Pliushkin–. <i>Y encima</i> en concreto, cómo lo preservas. La tierrita es pequeña, el <i>mužik</i> es perezoso, no le gusta trabajar, piensa en cómo irse a la taberna... ¡todavía te descuidas y en la vejez a pedir limosna!</p>	<p>chimenea se ha derrumbado por completo; <i>si la enciendo puedo provocar un incendio.</i> [...] <i>Y, además</i>, con la broma de que no tengo ni un puñado de paja en toda la hacienda –continuó Pliushkin–. En realidad, ¿cómo conservarlo? <i>Mi</i> posesión es pequeña. El campesino es perezoso, no le gusta trabajar, solo piensa en la taberna... <i>Y aun</i> se ha de ver uno pidiendo limosna por el mundo (pp. 157-158)</p>	<p>se ha venido abajo por completo, cuando la encienden siempre se corre el peligro de provocar un incendio. [...] <i>Y añada a eso</i> una broma pesada, en toda la hacienda no me queda ni un puñado de heno – prosiguió Pliushkin–. <i>Aunque</i>, en realidad, ¿cómo la va a guardar uno? Poseo poca tierra, los <i>mujiks</i> son vagos, no les gusta el trabajo, solo piensan en ir la taberna... Si me descuido, al final de mis días me veré por los caminos pidiendo limosna. (pp. 165-166)</p>
---	---	--	--

Se han destacado en el pasaje los conectores aditivos: en ruso, *da*, *a*, *i* (y hay que sumar a esto las comas, cuando estas cumplen la función de separar elementos en una enumeración). El primero (*da*) es la partícula afirmativa “sí” pero también puede traducirse, en tanto conector, como “más”, “además”, con valor enfático y coloquial; el segundo (*a*) puede tener valor aditivo pero también adversativo, o ser un puro expletivo que no es “y” ni es “pero”; el tercero (*i*) se correspondería con nuestra conjunción “y” pero también puede tener valor inclusivo (“también”, “incluso”). De manera que las tres partículas tienen su complejidad. No obstante, en el fragmento, lo que importa es el *efecto acumulativo* que producen en el soliloquio abrumado del personaje: todo lo que sucede es una *suma de calamidades* que se depositan sobre él. Pero asimismo el efecto de color, puesto que el recurso a la partícula *da* (y el énfasis que produce la yuxtaposición de *da i*) le da al discurso de Pliushkin una marca idiolectal. Así, en la

traducción hay que, además de reproducir el efecto acumulativo, mantener el rasgo de color (por ejemplo, si se insiste con la palabra “encima”, esta se hace visible en el discurso, no así si se pone simplemente “y”, o se utilizan distintos conectores aditivos como sucedáneos).

Otra particularidad del discurso es –como ya se mencionara– su carácter de soliloquio: Pliushkin se habla solamente a sí mismo. Ese rasgo desaparece en la traducción de Tchernova, cuando al comienzo traduce la frase puramente retórica de Pliushkin (“es menester decirlo”) con un *apelativo* “le confieso”: ¡a nadie confiesa Pliushkin nada! Lo mismo sucede respecto del comentario sobre la estufa: en su reformulación ya no es un comentario hecho por el personaje a una segunda persona *impersonal*, como en el original, sino un justificativo *ante Chíchikov*. En el mismo sentido, Laín, después de los corchetes, inserta un apelativo “añada a eso”, cuando en el original hay un simple conector “y”, solo para hilar los propios rezongos. No obstante, su versión mantiene más efectivamente el carácter monologal de las tiradas de Pliushkin. En el ejemplo que sigue, puede verse que también Piedras Monroy se ajusta al discurrir del personaje: soliloquio, queja, efecto acumulativo con recurso a las conjunciones.

Texto original	Nuestra versión	Piedras Monroy
<p>– Да, купчую крепость... – сказал Плюшкин, задумался и стал опять кушать губами. — Ведь вот купчую крепость – всё издержки. Приказные такие бессовестные! Прежде, бывало, полтиной меди отделаешься <i>да</i> мешком муки, <i>a</i> теперь пошли целую подводу круп, <i>да и</i> красную бумажку прибавь, такое сребролюбие!.. (p. 115)</p>	<p>–Sí, el boleto de compra... – dijo Pliushkin, se quedó pensativo y empezó de nuevo a morderse los labios-. Ahí está el boleto de compra, puros gastos. ¡Los pasantes son tan sinvergüenzas! Antes, te librabas con cincuenta kópeks <i>más</i> una bolsa de harina, <i>pero</i> ahora manda una carga entera de sémola, <i>y encima</i> añade un billete rojo, ¡tal es la codicia!...</p>	<p>–Sí, un acta notarial de compra... –dijo Pliushkin, quedándose pensativo y se puso de nuevo a comerse los labios-. Pero un acta notarial de compra son todo gastos. ¡Los oficinistas son tan deshonestos! Antes bastaba con soltar cincuenta kopeks de cobre <i>y</i> un saco de harina <i>pero</i> ahora tienes que llevar un carro completo de grano <i>y aún</i> tendrás que añadir un billete rojo. ¡Es tanta la codicia! (p. 209)</p>

Todas las observaciones precedentes no pretenden defender una orientación filológica de la traducción, es decir, el “exacto” restablecimiento de un texto en aras solamente de esa exactitud, para lo cual se proporcionan todas las claves de índole histórica, lingüística y metalingüística, mediante notas y comentarios. Ese tipo de traducción, según Berman, produce textos *ilegibles, aburridos y extraños a nuestra sensibilidad* (Berman, 1999: 121). Una traducción abocada solamente a reponer el contexto referencial de origen y la exactitud léxica y gramatical *per se* inhibe la *relación* con la cultura a la que se traduce. Tal exactitud tiene que estar además en relación con el propósito y el efecto de lectura. Para realizar una traducción, no basta con desenvolverse con soltura en la lengua de origen y en la lengua meta, puesto que lo fundamental es el entremedio, los hilos diversos que es preciso tender (insistimos: el del significado es solo uno de ellos) para facilitarle al original una llegada lo más plena – integral– posible a la sensibilidad del receptor de lengua extranjera. Replicar la literatura, replicar el poema, es la delicada y compleja tarea del traductor. Trasladar los tropiezos sintácticos de Manílov, las frases breves y tajantes de Sobakiévich, el floreo lexical de Nozdriov, los abrumados conectores de Pliushkin, propone al traductor una tarea tan apasionante como vivificadora. Bielinski sostenía que *Almas muertas* no podía “significar nada para un lector no ruso” (Белинский, 1842a). Ciertamente, y como ya se señalara, él estaba pensando en términos *referenciales*, en la “idea social” que para él encarnaba el poema, pero justamente no lo estaba pensando como “poema” (él mismo dice no comprender por qué Gógol llama así a su criatura, y solo ve en esa denominación “el mismo humor con el que esta obra está elaborada y por el que está atravesada”; Белинский, 1842b). La trascendencia y vitalidad de Gógol fuera de las fronteras rusas no da la razón a Bielinski. ¿Cuánto de todo esto se les deberá a los traductores?

### ***Las damas***

“Las damas de la ciudad de N. eran lo que se llama *présentables...*”; “las damas de la ciudad de N. se distinguían, semejante a muchas damas petersburguesas, por un inusual cuidado y decoro en las palabras y expresiones. Nunca decían: ‘me soné la nariz’, ‘transpiré’, ‘escupí’, sino decían: ‘me alivié la nariz’, ‘tuve que recurrir al pañuelo’”. El modo de expresarse de las *damas* gogolianas es una invectiva burlona

contra el amaneramiento y los estereotipos del sentimentalismo de los que ya se ha hablado, cuando, en palabras del autor, “para ennoblecer aún más la lengua rusa, la mitad casi de las palabras había sido expulsada de la conversación, y por eso era necesario asaz frecuentemente recurrir al francés” (Гоголь, 1993: 148). Así, los rasgos fundamentales de este estilo los constituyen las voces y calcos fraseológicos de origen francés, las perífrasis tan rebuscadas como triviales tomadas en buena parte del registro literario (téngase presente lo señalado en la primera parte del trabajo a propósito de la “lectora” de Karamzín) y la tendencia a manifestar una emocionalidad extrema, de cuño romántico. La propia voz “dama” (en ruso, *dama*) fue tomada del francés en el período de las reformas occidentalistas, de modo que en sí misma lleva implícito determinado nivel social, una cultura de salón, imitación. A este último aspecto hay que agregar que, en el caso de Gógol, se está hablando de la sociedad provinciana, donde recalcan con retraso los usos de la sociedad capitalina, esto es, una imitación de segunda mano, lo que acentúa en el autor el tratamiento satírico.

El capítulo octavo, donde el relato se extiende en describir la vida social de la ciudad, los cotilleos femeninos en torno al “millonario” Chíchikov, las aventuras amorosas, los bailes, abunda en ejemplos de semejante estilo. Se dice allí que “las damas de la ciudad de N. eran lo que se dice *présentables*” [*presentábilny*: forma transliterada del francés y adaptada morfológicamente], que sabían “cómo *conducirse*” [*kak viestí cebiá*], “guardar el *tono*” [*sobliustí ton*], “mantener la *etiqueta*” [*podderžat’ etiket*], vestirse “como prescribía la última *moda*” [*kak predpísivala poslédñaiia moda*]: en todos estos casos se trata de calcos de frases francesas que incluyen además palabras del francés incorporadas al ruso: *ton*, *etiket*, *moda*. Se habla a continuación del carácter “sagrado” de algunos usos sociales como la tarjeta de visita [*visítnaia kártochka*], y el distanciamiento absoluto que hubo entre dos damas porque una de ellas había “manqué la contrevisite” [*mankírovala kontrvisit*] (la palabra “visita”, en ruso, es *gost’*; *visit* solamente se usa con este sentido protocolar de salón). Y si bien los casos mencionados salen de boca del narrador, este aquí está asumiendo una vez más –y siempre con propósito satírico– la voz de los personajes agentes de la acción: el enunciado es la arena de encuentro entre dos discursos de la que habla Volóshinov (2009: 211-214). En las traducciones estos vocablos y calcos son trasladados así:

Texto original	Tchernova	Laín Entralgo	Piedras Monroy
----------------	-----------	---------------	----------------



<i>presentábilny</i>	presentables	presentables	“presentables”
<i>kak viestí cebiá</i>	cómo hay que conducirse	manera de comportarse	forma en la que se comportaban
<i>sobliustí ton</i>	mantener el tono	mantener el tono	en la que mantenían el tono
<i>podderžat’ etiket</i>	...y la etiqueta	observar la etiqueta	en la que observaban la etiqueta
<i>kak predpisivala poslédñaiia moda</i>	como lo imponía la última moda	como manda la última moda	como dictaba la última moda
<i>visítnaia kártochka</i>	tarjeta de visita	tarjeta de visita	tarjeta de visita
<i>mankírovala kontrvisit</i>	no devolvió la visita	se había olvidado de devolver la visita	no devolvió una visita

Si bien la marca francesa en las frases –evidente en ruso en la mayoría de los casos– se vuelve dificultosa de destacar en castellano debido a su familiaridad morfosintáctica con el francés –aunque muy probablemente también provengan de calcos de este–, las versiones parecen absolutamente despreocupadas de esta cuestión (las comillas de Piedras Monroy en el primer ejemplo incluso pueden desviar el sentido que la palabra tiene en Gógol). Tal vez, como solución y para remarcar el modelado galicista, podrían proponerse en lugar de los calcos combinaciones de español y francés, al modo de “como prescribía la *dernière mode*”, “*carte de visite*”, “había *manquéé la contrevisite*”, etc. Estas formas puras, no obstante, harían la ilusión de que el narrador también conoce el francés y que participa genuinamente de ese registro, a contrapelo de su declamada resistencia a recurrir a expresiones extranjeras en menoscabo de la lengua rusa<sup>153</sup>; además el efecto satírico quedaría atenuado. Consideraciones de este estilo realiza Oxana Niesteriénko a propósito de la traducción del poema gogoliano al inglés por Christopher English en 1998. Critica en ella la analista el recurso por parte del traductor a voces foráneas (francesas, italianas, latinas) para *resolver dificultades del original* o para abonar el abigarramiento estilístico; con ello –sostiene– “el lenguaje de la obra se vuelve más ‘elitista’, ‘refinado’, ‘intelectual’” (Нестеренко, 2010: 26), lo que constituiría un límite claro a tales adaptaciones. Meschonnic, por su parte, sostiene que hablar de lo “intraducible” o de las dificultades para traducir una frase u otra proviene de la teoría del lenguaje con foco en el

<sup>153</sup> Tal como ya se citara: “por más lleno que esté el autor de veneración hacia esos beneficios salvadores que trae la lengua francesa a Rusia, [...] no hay modo de que se decida a introducir una frase de cualquier lengua ajena que sea en este su poema ruso” (Гоголь, 1993: 171).

signo, lo cual constituye el objeto de crítica de toda su obra, en una idea del traducir de lengua a lengua, con los signos que nos impiden ver el poema.<sup>154</sup> Así, volviendo a Gógol, la nota satírica en el pasaje propuesto no está puesta solo en la galomanía léxica, sino también en la mímica entonacional que lo recorre en su totalidad:

Laín Entralgo	Piedras Monroy
<p>Las damas de la ciudad de N. eran lo que se dice presentables, y en este sentido se las habría podido poner decididamente de ejemplo a todas las demás. En lo que se refiere a la manera de comportarse, de mantener el tono, de observar la etiqueta y una multitud de conveniencias de las más sutiles, y particularmente en cuanto a guardar la moda en sus últimos detalles, iban incluso por delante de las damas de San Petersburgo y Moscú.</p> <p>Se vestían con mucho gusto, por la ciudad iban en coches, tal como manda la última moda, y detrás del coche se balanceaba el lacayo con librea de galones dorados. (p. 212)</p>	<p>Las damas de la ciudad de N. eran lo que se suele decir “presentables”, y, en este sentido, con osadía se las podría poner como ejemplo para todas las demás. En cuanto se refiere a la forma en la que se comportaban, en la que mantenían el tono, en la que observaban la etiqueta, la mayoría presentaba unos modos de los más sutiles, especialmente a la hora de observar la moda hasta sus más insignificantes detalles; en esto, superaban incluso a las damas de San Petersburgo y Moscú. Iban vestidas con mucho gusto, iban de un lado para otro de la ciudad en calesas, como dictaba la última moda; por detrás, se balanceaba un lacayo y su librea con galones dorados. (p. 243)</p>

Si se observa el texto de Laín Entralgo, puede destacarse en él un empaque protocolar, una discreta solemnidad en el decir, la afectación de una sobriedad prescriptiva que aparece desdibujada en la otra versión: el yerro de Piedras Montoy radica en traducir “la forma en la que se comportaban, mantenían, observaban”, etc., pues el texto no se está refiriendo a lo que *efectivamente hacían* las damas de N., sino a lo que *era el deber ser*. Además, a diferencia de la afectada solidez de la versión de Laín, fragmenta el tono oficial de ese discurrir al cometer errores de comprensión, que lo obligan a cambiar la puntuación (convierte “una multitud de conveniencias de las más sutiles” en “la mayoría presentaba unos modos de los más sutiles”), o al separar en dos con un punto y coma la enumeración de la última frase.

<sup>154</sup> Formulado esto como crítica a las posiciones benjaminianas de Jacques Derrida, que llevan a este a hablar de intraducibilidad (Meschonnic, 2009: 108 y ss).

Respecto de las formas expresivas modeladas por la lectura –donde la marca sentimental-romántica es dominante–, Gógol hace especial hincapié en ellas a lo largo del capítulo. Por ejemplo, a propósito del reproche amable de la gobernadora en el baile, el narrador refiere que no puede transmitir sus palabras con exactitud, pero que fue algo “en ese espíritu en el cual se explican las damas y caballeros en los relatos de nuestros escritores mundanos, aficionados a describir y jactarse del conociendo del *tono elevado*, en el espíritu de ‘¿acaso han dominado tanto su corazón, que en él no hay más ni espacio ni el más estrecho rincón para aquellos que usted ha olvidado tan implacablemente?’” (Гоголь, 1993: 155) [el destacado es nuestro]. El propósito satírico es manifiesto (“algo en ese espíritu”) y enfático: el “tono elevado” se trata de fórmulas retóricas sobre la base de metáforas ramplonas y edulcoradas, donde a menudo se hace gala de una emocionalidad extrema (“nos ha olvidado *tan implacablemente*”). Y si la voz narrativa nunca es inocente, en estos casos crea un marco muy definido para exponer a la burla tales expresiones:

En este momento de los *labios aromáticos de las damas* se precipitaron hacia él cantidad de alusiones y *preguntas, enteramente penetradas de sutileza y amabilidad*: “¿Nos está permitido, pobres habitantes de la tierra, ser tan atrevidos para preguntarle con qué está soñando?”, “¿Dónde se encuentran esos parajes dichosos por los que sobrevuela vuestro pensamiento?”, “¿Puede saberse el nombre de aquella, la cual lo ha sumido en este dulce valle de pensatividad?”. (Гоголь, 1993: 156-157) [el destacado es nuestro.]

La metáfora construye sobre la imagen de la “ausencia” un aquí terrenal, gris y triste por contraste con la elevación del ensueño, lejanos parajes dichosos y dulces valles por donde vaga (“sobrevuela”, “aletea”) el ausente (la ironía es que, de Chíchikov, si bien no es ni gordo ni delgado, se ha dicho que es *tiaželiónok*, “pesadito”). En el fragmento que sigue, Gógol se burla de tópicos románticos, wherterianos, empezando por el soporte epistolar:

Texto original	Laín Entralgo	Piedras Monroy
----------------	---------------	----------------

<p>Письмо начиналось очень решительно, именно так: «Нет, я должна к тебе писать!» Потом <i>говорено было о том, что есть тайное сочувствие между душами</i>; эта <i>истина</i> скреплена была несколькими точками, занявшими почти полстроки; потом следовало несколько мыслей, весьма замечательных <i>по своей справедливости</i>, так что считаем <i>почти</i> необходимым их выписать: «Что жизнь наша? Долина, где поселились горести. Что свет? Толпа людей, которая не чувствует». Затем писавшая упоминала, что омочает слезами строки <i>нежной матери</i>, которая, протекло двадцать пять лет, как уже не существует на свете; <i>приглашали Чичикова в пустыню, оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом</i>; окончание письма отзывалось даже <i>решительным отчаяньем</i> и заключалось такими стихами:</p>	<p>La carta empezaba con una afirmación muy categórica: “¡Debo escribirte!”. Luego <i>escribía que entre sus almas existía una misteriosa afinidad</i>; esta verdad se veía respaldada por unos cuantos puntos que ocupaban casi medio renglón. Seguidamente venían unas reflexiones, tan notables como justas, <i>que consideraba necesario exponerlas</i>: “¿Qué es nuestra vida? Un valle donde encuentra cobijo el dolor. ¿Qué es el mundo? Una muchedumbre de personas que no sienten”. La autora de la carta recordaba a continuación que mojaba con lágrimas las líneas escritas por su <i>amante madre</i>, que había abandonado este mundo hacía veinticinco años. <i>Chichikov fue invitado a retirarse al desierto, a dejar para siempre la ciudad, donde la gente vive entre sofocantes vallas que no dejan pasar el aire</i>. El final de la carta era de una <i>tremenda desesperación</i> y concluía con los versos siguientes:</p> <p>Te mostrarán dos tórtolas Mis cenizas heladas Y con lánguido arrullo te dirán:</p>	<p>La carta comenzaba con mucha decisión, precisamente así: “¡No! ¡Tengo que escribirte!”, luego <i>se hablaba de que había una secreta afinidad entre las almas</i>; esta verdad se sellaba por unos cuantos puntos suspensivos que ocupaban casi medio renglón; a continuación seguían algunos pensamientos, muy notables por su equidad, <i>tanto que consideramos imprescindible reproducirlos</i>: “¿Qué es nuestra vida?... es un valle en el que se han asentado las penas. ¿Qué es el mundo? Un tumulto de gente sin sentimientos”. Después, la escribiente recordaba que estaba mojando con lágrimas las líneas que escribió su <i>dulce madre</i>, que había dejado este mundo hacía veinticinco años. <i>Se le invitaba a Chichikov a que se alejase del mundanal ruido, a que dejase la ciudad para siempre</i>, porque allí la gente vive en medio de asfixiantes muros y no puede respirar aire puro; el final de la carta reflejaba una <i>indudable desesperanza</i> y acababa con los siguientes versos:</p>
--	--	---

<p>Две горлицы покажут Тебе мой хладный прах, Воркуя, томно скажут, Что она умерла во слезах. В последней строке не было размера, но это, впрочем, ничего: <i>письмо было написано в духе тогдашнего времени.</i> (p. 150)</p>	<p>Ella murió bañada en lágrimas. Aunque el último verso estaba mal medido, eso no tenía importancia. <i>La carta se ajustaba al espíritu de su tiempo.</i> (pp. 215-216)</p>	<p>Dos tórtolas a ti te mostrarán Mis helados despojos. Con lánguidos zureos, te dirán Que ella murió con lágrimas en los ojos. En el último verso, faltaba el metro; pero eso, por otro lado, daba igual: <i>la carta había sido escrita en el espíritu de aquellos tiempos.</i> (p. 245)</p>
--	---	--

1. La carta comienza, muy resueltamente, con una negación: “¡No!”, que Laín escamotea probablemente porque habría chocado con la palabra “afirmación” que introduce antes; es la versión de Piedras la más exacta en este punto: ese *no* enfático, retórico, es la denuncia de una lucha interior por abrir el alma, hasta que se ha tomado la decisión. 2. A continuación, hay una afirmación *in abstracto*: “después era dicho/se decía que hay/existe la simpatía/afinidad secreta/misteriosa entre las almas”, otro tópico que Laín convierte erróneamente en un comentario concreto sobre *sus* almas (las de la escritora y Chíchikov). Nuevamente es más exacta la otra versión. 3. Inmediatamente se habla de “esta *verdad*”, y Gógol enfatiza aquí recurriendo a la palabra *istina* (más ligada a la verdad religiosa, “lo que en realidad es”) en lugar de *pravda* (aquello en lo que se cree, lo que se ajusta al deber ser); pero su fuerza simbólica es desbaratada no tanto por los puntos suspensivos “respaldatorios” cuanto por el comentario (hiperbolizante) de que estos “ocupaban casi medio renglón”. 4. Siguen los pensamientos “notables *por su justicia*” (más que “equidad”, como elige traducir Piedras), de modo que “consideramos” (el autor considera, no quien escribía la carta, como dice en la versión de Laín) “*casi* imprescindible reproducirlos” (ninguna de las dos versiones registra el *casi*). Los pensamientos en sí son al estilo de los comentados más arriba. 5. La mención sentimentalista a su “tierna madre” (*niéžnoi máteri*), por supuesto que ya muerta, tiene más énfasis retórico en la versión de Laín (“amante madre”) que en la más justa de Piedras (“dulce madre”). 6. La invitación a la “vida retirada” no está bien resuelta en ninguna de las dos traducciones: literalmente dice con impersonalidad retórica que “invitaban a Chíchikov al desierto, a dejar para siempre la ciudad”, pero, obviamente,

no a que lo hiciera solo, como parecen sostener Laín y Piedras. No obstante, este último encuentra un equivalente más libresco al reemplazar “desierto” por “mundanal ruido”. 6. El final de la carta, de una *tremenda desesperación* (Laín) más que de una *indudable desesperanza* (Piedras), implica una resolución fatalista de cuño romántico, la muerte de amor como tópico extremo, algo “en ese espíritu”, “el espíritu de aquel entonces” (aunque desabaratada por una métrica fallida). A propósito, Laín traduce “el espíritu de su tiempo”, lo cual no establece una clara relación temporal con el presente narrativo. En cambio, “aquellos tiempos”, “aquel entonces”, circunscriben ese espíritu a un tiempo ya pasado, otro, respecto del momento en que Gógol escribe.

### *¿El autor?*

“Feliz el escritor que, pasando de los caracteres aburridos, repulsivos, chocantes por su triste realidad, se acerca a los caracteres que ponen de manifiesto la alta dignidad del hombre... otro es el destino del escritor que haya osado sacar a luz todo lo que a cada momento está ante los ojos y los ojos indiferentes no ven...”, “¿Pero a qué ocuparse tanto tiempo de Koróbochka?... Si no vean cómo pasa en el mundo: lo alegre se vuelve triste en un instante, con que solo te quedes parado ante él, y entonces Dios sabe lo que se te mete en la cabeza...”, “¡Rusia! ¿qué es lo que quieres de mí? ¿qué lazo inescrutable se oculta entre nosotros?”. Ante las llamadas digresiones líricas del poema, puede presentarse la tentación de querer identificar allí la voz del propio autor. De hecho, a menudo aparece en ellas un pronombre “yo” que quiere sustraerse al mundo narrativo y convertirlo en su objeto. El Diccionario Enciclopédico de Literatura coordinado por V. M. Kožénnikov y P. A. Nikoláiev (Moscú, 1987) señala que, tradicionalmente, las digresiones líricas son tratadas como

una forma del discurso autoral, la palabra del autor-narrador abstraída de la descripción temática de los sucesos para su comentario y valoración o por otros motivos que no están directamente relacionados con la acción de la obra. [...] Conducen inmediatamente al mundo del ideal autoral y ayudan a construir la imagen del autor como un interlocutor vivo del lector. (ЛЭС, 1987: 186)

No obstante, páginas más arriba se han citado las advertencias que hace Iuri Lotman respecto de las diversas máscaras que Gógol permanentemente se inventa: la voz del catequista que pareciera hacerse oír en los tramos en primera persona puede ser una más. La cumbre del arte gogoliano –recordamos a Lotman– es “ocultarse, inventar en el

lugar de sí mismo a otra persona y de su parte interpretar un vodevil romántico de falsa sinceridad” (Лотман, 1997: 11). En tal sentido, la imagen de sí que Gógol *construye* en tales digresiones es la del predicador, y el énfasis verbal tiene una fuerte marca apelativa con base en figuraciones bíblicas y vocabulario eclesiástico arcaizante, sobreabundancia de epítetos efectistas (no hay casi sustantivo al que no *se le arroje* –conforme con su etimología– un *ad-jetivo*) y largas perífrasis entonacionales.<sup>155</sup> En el pasaje siguiente, el “autor” habla de *sus* héroes, con los cuales no obstante comparte –“por designio divino”– un destino y su imagen figurada: el camino, y reflexiona sobre su “misión”. En cursiva se han destacado los términos arcaicos (de procedencia eslavo-eclesiástica), subrayados los sustantivos y en negrita los epítetos.

Texto original	Nuestra versión	Tchernova	Laín Entralgo
И долго еще определено мне <b>чудной властью</b> итти об руку с моими <b>странными</b> <b>героями</b> , <i>озирать</i> всю <b>громодно-</b> <b>несущуюся жизнь</b> , <i>озирать</i> ее сквозь <b>видный</b> миру <b>смех</b> и <b>незримые</b> , <b>неведомые</b> ему <b>слезы!</b> И далеко еще то время, когда иным ключом <b>грозная выюга</b> вдохновенья подымется из <b>облеченной</b> в <b>святый ужас</b> и в блистанье <i>главы</i> , и	¡Y largamente aún me está determinado por un <u>poder</u> <b>milagroso</b> ir de la mano con mis <b>extraños héroes</b> , <i>examinar</i> la <u>vida</u> <b>pasando colosal</b> , <i>examinarla</i> a través de la <u>risa visible</u> al mundo y de las a él <b>invisibles, incógnitas</b> <u>lágrimas!</u> Y lejos aún está aquel tiempo, en que por otro surco la <b>temible ventisca</b> de la inspiración se alce de una <u>testa investida</u> de <b>santo horror</b> y de fulgor, y <i>perciban</i> en un <b>turbado trepidar</b>	Y aún me está destinado, por un <b>maravilloso poder</b> , caminar durante mucho tiempo de la mano de mis <b>extraños héroes</b> , <i>contemprar</i> toda la grandiosidad de la vida, a través de la <u>risa que ve</u> el mundo y de las <u>lágrimas que</u> <b>le son invisibles y</b> <b>que ignora</b> , y aún está lejano el momento en que la <b>amenazadora</b> <u>tempestad</u> de la inspiración se eleve y <i>experimente</i> , en un <b>confuso</b>	Un <b>peregrino poder</b> determina que todavía he de hacer un largo recorrido del brazo de mis <b>singulares</b> <u>héroes</u> , <i>contemprar</i> la <u>vida que cruza como</u> <b>una masa enorme</b> , <i>contemprarla</i> a través de la <u>risa</u> , <b>que el</b> <b>mundo advierte</b> , y de las <u>lágrimas</u> , <b>de las</b> <b>que el mundo no se</b> <b>da cuenta ni tiene</b> <b>noción de su</b> <b>existencia</b> . Está aún lejos el tiempo en que la <b>terrible tempestad</b> de la inspiración brote de otras fuentes, salga de la <u>cabeza</u> ,

<sup>155</sup> El propio Gógol afirmaré luego en *Pasajes selectos...* que “en el lirismo de nuestros poetas hay una cosa que no hay en los poetas de otras naciones, concretamente: *algo cercano a lo bíblico*, ese elevado estado de lirismo que es *ajeno a los arrebatos pasionales* y una firme elevación en la luz del juicio, el triunfo culminante de la lucidez espiritual” (Гоголь, 1990) [el destacado es nuestro]. El pretendido biblismo gogoliano se funda en buena parte en lo contrario.

<p><i>почуют в смущенном трепете величавый гром</i> других речей... (p. 125)</p>	<p>el <b>majestuoso trueno</b> de otras hablas...</p>	<p><u>estremecimiento</u>, el <b>grandioso trueno</b> de otras palabras... (p. 174)</p>	<p><b>envuelta</b> en un <b>sagrado horror</b> y un halo de luz, y <i>se escuche</i>, con <b>confuso temblor</b>, el <b>grandioso trueno</b> de otras palabras... (p. 182)</p>
--	---	---	--

El designio está expresado en voz pasiva, lo cual coloca al autor en el centro y deja al agente un lugar secundario (cosa que invierte la reformulación de Laín). Las imágenes de impronta bíblica –“poder milagroso”, “lágrimas invisibles y al mundo ignotas”, “la temible tormenta de la inspiración”, “el sagrado horror”, etc.– son reforzadas por voces antiguo-eslavas como el verbo *ozirát’* (examinar, recorrer con la mirada), cuya raíz reaparece en las lágrimas *ñezrímye* (del arcaico *zret’*: “ver”; mientras que la risa, menos bíblica, es *vidni*, del moderno y mundano *videt’*: “ver”), y por formas eslavas eclesiásticas como el adjetivo *sviáti* en lugar de *sviatói* (“santo”) y *glavá* en lugar de *golová* (“cabeza”). Toda esa pátina es difícil de reproducir en castellano, puesto que, como ya se ha dicho en su momento, si bien el eslavo eclesiástico es *otra lengua* con respecto al ruso –es su referencia docta–, a la vez están estrechamente emparentados: no existe en castellano la posibilidad de ofrecer un contraste semejante (aunque siempre se pueda recurrir a alguna forma arcaica o libresca, como el “testa” que propone nuestra versión en lugar de “cabeza”).

No obstante, poemáticamente, el discurrir bíblico está dado también por el tono exaltado de reminiscencias apocalípticas, al que contribuye la superposición de sustantivos, cada uno de los cuales va desplazando del centro al precedente, y el abigarramiento de los epítetos. En el caso de estos últimos, si se leen parando la atención en ellos, su acumulación vulgariza el estilo, lo hiperboliza y produce un efecto contrario al buscado. Pero tomados como un *continuum* puede advertirse su contribución a cierta entonación litúrgica, su pertinencia en términos prosódicos. La prosodia es fundamental en el pasaje, y se manifiesta en las periodizaciones rítmicas y métricas. Vasili Guippius sostiene a propósito de *Pasajes selectos...* que

su estilo es el mismo estilo patético gogoliano que ya se observaba en “Una terrible venganza” [relato de las *Veladas...*] y *costró forma* en “Almas muertas”, *con una*



*inclinación a los periodos rítmicos y un especial orden de las palabras*, que no es raro tampoco en los pasajes patéticos de las cartas de Gógol, y parece o la estilización espontánea de la *sintaxis bíblica*, o la estilización de sus estilizaciones. (Гиппиус, 1994: 134) [los destacados son nuestros]

Todo el pasaje considerado podría formularse así (el número indica cantidad de sílabas):

*I dolgo ieszó opredelenó mñe chúdnoi vlástiu / 14*

*ittí ob ruku s moími stránnimi geróiami, / 14*

*ozirát' vsiu gromadno-ñesúshuiusa žizñ, / 14*

*ozirát' ieió skvoz vidni miru smiej / 12*

*i ñezrímye, ñeviédomye iemú sliózi! / 14*

*I dalekó ieszó to vrémia, / 9*

*kogda iným kliuchóm / 7*

*gróznaia viuga vdojnoviéniá / 9*

*podýmietsa iz oblechónnoi v sviáti úyas / 12*

*i v blistañie glavý, / 7*

*i pochúiut v smushónnom triépete / 10*

*velichávy grom drugúj rechéi... 10*

Ya se ha señalado en la segunda parte de este trabajo la importancia de la melodía en Gógol, y, dentro de ella, del ritmo, la particular combinación de metros y pies (que según Bieli no remiten tanto a la literatura como a la voz viva). Por su parte Borís Eijenbaum, en “Cómo está hecho ‘El capote’”, cita el recuerdo del príncipe Obolenski sobre lo magistralmente que leía Gógol, alguno de cuyos pasajes –dice el príncipe– “resultaba como si estuviera escrito con determinada métrica” (Эйхенбаум, 1918). En tal sentido, en el ejemplo dado, la primera oración puede descomponerse en versos de catorce sílabas, de los cuales el tercero está subdividido en dos hemistiquios netos, es

decir, es un alejandrino:  $\cup\cup - \cup\cup - \cup\cup - \cup\cup\cup - (+1)$ . Además, hay una rima entre el segundo y quinto verso, tomando en consideración que en la lengua hablada rusa las vocales átonas tienen de escasa a nula sonoridad. La oración segunda aparece aún “más sólida” en su arquitectura poética (una suerte de silva libre), fundamentalmente por la rima de los dos eneasílabos, su alternancia y la de los heptasílabos, y la contundencia impresionante del par de decasílabos finales (sobre todo el último, con la aliteración de las *r* y *d* que imitan una vez más el sonido del trueno y la de las *ch* que en espejo abren y cierran el verso).

En las traducciones de Tchernova y Laín, los arcaísmos no aparecen reflejados; la acumulación de epítetos, su efecto, se frustra cuando toca a los de la risa y las lágrimas, pues en ambos casos los traductores recurren a formas perifrásticas para dar cuenta de “visible” e “invisible”; el énfasis entonacional es aflojado en ambos: en Tchernova, por su tendencia simplificadora (que la lleva a forzar la interpretación del sentido), y en Laín, porque escamotea los signos de admiración y la conjunción “Y” –que conecta las dos oraciones y que ayuda al efecto de *continuum*–, y en general “desenreda” la frase gogoliana para volverla cómoda al lector en español: fuerza, por ejemplo, la oscura y culterana “se alce de una investida de santo horror y de fulgor testa” a decir cambiando el sentido, con artículo determinante y comas, “salga de la cabeza, envuelta en un sagrado horror y un halo de luz, ...” (la envuelta/investida/revestida en Gógol es la cabeza, no la inspiración). La “sintaxis bíblica” no está plasmada en ninguno de los dos casos, en buena medida porque no está respetada la puntuación gogoliana, sobre todo las comas. Es cierto que las comas rusas pueden funcionar de otra manera que en castellano, por eso también es preciso establecer cuándo simplemente están ajustándose a la normativa (por ejemplo, la coma indefectible que debe colocarse en ruso entre el verbo y el nexos cuando se presentan proposiciones subordinadas: “me dijo, que”) de las que tienen un real valor de pausa. Por otra parte en Gógol –ya se ha dicho–, la puntuación nunca deja de tener una intención rítmica. En las versiones que analizamos, puede observarse que ambos traductores agregan y omiten comas discrecionalmente.

En el famoso pasaje siguiente, esta periodización ligada al uso de la coma es aún más flagrante. En cursiva están señaladas las palabras repetidas (en todos los casos, solo una vez), subrayadas las parejas de adjetivos y en negrita los sustantivos modificados por estas:

Texto original	Nuestra versión	Piedras Monroy
<p>Русь! Русь! <i>вижу тебя</i>, из моего <u>чудного, прекрасного</u> <u>далека</u> <i>тебя вижу</i>: бедно, разбросанно и неприятно в тебе; [...] Но какая же <u>непостижимая</u>, <u>тайная</u> <b>сила</b> влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя <u>тоскливая</u>, <u>несущаяся</u> по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, <b>песня</b>? Что в ней, в этой <i>песне</i>? Что зовет, и рыдает, и хватает за <i>сердце</i>? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и выются около моего <i>сердца</i>? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая <u>непостижимая</u> связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. (p. 208)</p>	<p>¡Rusia! ¡Rusia! <i>Te veo</i>, desde mi <u>maravillosa</u>, <u>hermosa lejanía</u> <i>te veo</i>: todo en ti es pobre, desparramado e inhóspito; [...] ¿Pero qué <u>inescrutable</u>, <u>misteriosa fuerza</u> atrae a ti? ¿Por qué se oye y resuena sin acallarse en los oídos tu <u>angustiada</u>, <u>que corre</u> por todo tu largo y tu ancho, de un mar y hasta el otro, <b>canCIÓN</b>? ¿Qué hay en ella, en esta <i>canCIÓN</i>? ¿Que llama, y solloza, y toca el <i>corazón</i>? ¿Qué sonidos dan dolientes ósculos y se precipitan en el alma y se enroscan cerca de mi <i>corazón</i>? ¡Rusia! ¿qué es lo que quieres de mí? ¿qué lazo <u>inescrutable</u> se oculta entre nosotros? ¿Qué miras así, y por qué todo, lo que sea que hay en ti, ha dirigido a mí ojos plenos de espera?...</p>	<p>¡Rus! ¡Rus! <i>Te veo</i> desde mi <u>extraña y hermosa lejanía</u>, <i>te veo</i>: pobre, dispersa, poco acogedora; [...] Pero, ¿qué <b>fuerza</b> <u>inescrutable y misteriosa</u> arrastra hacia ti? ¿Por qué se oye y resuena sin cesar en los oídos tu <i>triste canCIÓN</i>, <i>que se esparce</i> a todo lo largo y ancho de ti, de un mar a otro? ¿Qué hay en ella, en esa <i>canCIÓN</i>? ¿Qué hay, que llama y solloza y prende el <i>corazón</i>? ¿Qué sonidos besan dolorosamente y penetran el alma y se enredan junto a mi <i>corazón</i>? ¡Rus! ¿Qué quieres de mí? ¿Qué vínculo <u>incomprensible</u> y oculto hay entre nosotros? ¿Por qué miras así y por qué todo lo que hay en ti vuelve hacia mí sus ojos llenos de esperanza?... (p. 305)</p>

En primer lugar, hay la invocación a Rusia –que se repetirá varias veces en estas las últimas páginas de la primera parte– (Piedras Monroy mantiene la forma arcaica *Rus*’, concepto histórico-cultural que involucra tanto a Rusia como a Bielorrusia y Ucrania, la “Santa Rusia”, diferente del insitucional *Rossía*, el estado ruso; pero a los lectores en español, que ignoran esa diferencia, la transliteración quizá los llame a perplejidad, mientras que la propia palabra “Rusia” tiene también en nuestra lengua una profunda marca cultural y poética). El verbo y el pronombre que le siguen son repetidos –invertidos– al final de la frase (“véote”/”te veo”), y si se reparten en distintas líneas para

una mejor visualización los períodos entonacionales (véase en cirílico más abajo), puede constatar una serie de tales repeticiones enfáticas (las palabras señaladas en cursiva): “te veo”, “inescrutable”, “canción”, “corazón”. Salvo en el caso de “inescrutable”, las tres parejas restantes están todas en el final de líneas contiguas, funcionan como aliteraciones (de todas, la sintaxis castellana vuelve dificultoso, si no imposible, mantener en esa posición la primera vez que aparece “canción”; en nuestra versión está forzada); “inescrutable” (*ñepostižímaia*), por su parte, al ser una palabra más sofisticada, más rara, es “recordada” aunque reaparezca siete líneas más abajo (Piedras Monroy traduce “inescrutable” la primera vez, y la segunda “incomprensible”): su efecto es de paralelismo, las dos veces inicia una serie de preguntas en torno cada vez a un objeto distinto.

Руть! Руть! *вижу тебя*,

из моего чудного, прекрасного далека *тебя вижу*:

[...]

Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе?

Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей

[длине и ширине твоей, от моря и до моря, *песня*?

Что в ней, / в этой *песне*?

Что зовет, / и рыдает, / и хватает за *сердце*?

Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего *сердца*?

Руть! чего же ты хочешь от меня?

какая непостижимая связь таится между нами?

Что глядишь ты так, / и зачем всё, / что ни есть в тебе, / обратило на меня полные

[ожидания очи?..

Volviendo a los aspectos rítmicos y entonacionales, pueden observarse los crescendos desde períodos breves a los de mayor amplitud, el ademán se agranda progresivamente; pero al interior de cada uno de ellos también hay los pequeños frenos que proponen las comas conteniendo la resolución. En el caso de las parejas adjetivas que se destacan subrayadas, si bien en la sintaxis rusa el adjetivo siempre está antepuesto y esa posición demora al sustantivo, la picardía gogoliana de colocarlo en pares refuerza esa retención porque da lugar a la coma, la frase adquiere tirantez (si

hubiera una conjunción “y” entre los dos adjetivos, el efecto deja de ser entonacional, porque desde este punto de vista una conjunción hila, no produce cesura; véase la versión de Piedras). Hay además en el fragmento otras comas deliberadas, con propósitos exclusivamente rítmicos; véase por ejemplo:

*Chtó v ñei, v etoi piésñe* / 6 — — , UU—U

*Chto zoviót, i rydáiet, li jvatáiet za siérdçe?* / 14 UU—, UU—U, U UU—UU—U<sup>156</sup>

El tono mesiánico de este pasaje fue severamente cuestionado por parte de la crítica. Años después, nuevamente en *Pasajes selectos...*, hablará Gógol de “ese pasaje en el último capítulo, cuando el escritor [...] se dirige en un lírico llamamiento a la propia Rusia”: es decir, se diferencia de la figura —“la máscara”— del “escritor” que él también ha inventado. Pero a las acusaciones de “orgullo y jactancia hasta el momento inauditos”, se defendió diciendo que no eran ni una cosa ni la otra, sino “simplemente una expresión mal desarrollada de un sentimiento verdadero” (Гоголь, 1990). Esto es, un sentimiento *personal, propio*, que el “escritor” presentó desmañadamente. De todos modos, este intento gogoliano de diferenciarse tiene lugar años después, y paradójicamente en un texto en primera persona —si bien falseada o enmascarada por la ficción epistolar que estructura la obra— donde están exacerbados los tópicos, el lenguaje y los acentos de estas digresiones de *Almas muertas*;<sup>157</sup> tiene lugar después del

<sup>156</sup> En esta recurrencia de Gógol al alejandrino nos parece percibir ecos de Lérmontov, a quien leía y valoraba profundamente. Compárese con este fragmento de “La queja del turco” (Лермонтов, 1983-1984):

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами,  
Где роши и луга поблекшие цветут?  
[...]  
Там рано жизнь тяжка бывает для людей,  
Там за утехами несется укоризна,  
Там стонет человек от рабства и цепей!...¿Sabes de aquel confín, bajo rayos ardientes,  
Donde sotos y prados florecen ya marchitos?  
[...]  
Allá la vida pronto les es dura a las gentes,  
Allá tras los placeres se hará oír un reproche,  
¡Allá el hombre gime de esclavitud y cadenas!...

<sup>157</sup> “Yo presentía que todas las digresiones líricas en el poema iban a ser tomadas en sentido erróneo. Son tan poco claras, se enlazan tan poco con los objetos que cruzan ante los ojos del lector, tan fuera de propósito es la estructura y la manera de toda la composición, que condujeron a parejo extravío tanto a contrarios como a defensores. *Todos los pasajes donde salí hablando sobre el escritor, fueron remitidos a mi cuenta*; yo enrojecía incluso al explicarlos en mi favor. ¡Me lo tengo merecido!” (Гоголь, 1990) [el destacado es nuestro.] [Véase completo en Apéndice de traducciones: Capítulo XVIII de *Pasajes selectos...*: “Cuatro cartas a distintas figuras a propósito de *Almas muertas*”].

drama personal que le significó la extraordinaria repercusión de su obra y en un momento en que quiere “redimirse” de su pasado literario. También se ha hablado del “tartufismo” de Gógol (“Gógol era un mentiroso”, recordemos el categórico comienzo de Lotman en su artículo sobre el realismo gogoliano), sobre todo en relación con la imagen caricaturizada de su último período que aparece en *La aldea de Stepánchikovo y sus habitantes*, de Dostoievski: en su artículo “Hacia una teoría de la parodia”, de 1921, Iuri Tyniánov demuestra la caricatura del Gógol de *Pasajes selectos...* en el protagonista de *La aldea...*, Fomá Opiskin, comparando enunciados de este personaje con fragmentos del libro (Тынянов, 1977).<sup>158</sup> Nuestras consideraciones, sin embargo, no tienen la pretensión de desenmascarar a Gógol ni nada semejante, sino la de destacar los rasgos fundamentales de tales “actuaciones” (Eijenbaum *dixit*) del *ávtor*.

En “El ritmo como factor constructivo del verso”, Tyniánov remarca la diferencia que hay entre el ritmo del verso y el de la prosa, sobre todo a partir de la función que cumple cada uno. Mientras en la poesía el ritmo cumple funciones estructurales en base a determinaciones métricas y/o acentuales (compacidad), en la prosa se articula en torno a unidades sintáctico-semánticas (Tinianov, 2010: 61 y ss). En los ejemplos examinados, creemos que ambas formas se combinan, y que las nociones de ritmo que propone Meschonnic resultan más apropiadas para examinar su función en Gógol.

Al hablar de “embiblar la voz”, Henri Meschonnic refiere a lo que traducir la Biblia le hace a la voz, pero “con la condición de tomar el ritmo en la Biblia *como una parábola, sí, del papel mayor del ritmo en el lenguaje*, por el cortocircuito que hace de ese ni verso ni prosa en el hebreo bíblico *el problema mismo de la modernidad poética*” (Meschonnic, 2009: 152) [los destacados son nuestros]. Nuestra búsqueda en los textos gogolianos de todos los recursos que exceden lo textual escrito han estado orientados a percibir/reconstruir la “bucalidad”, la música, el ritmo, la presencia del cuerpo en el poema.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Dice el narrador testigo de Dostoievski: “Yo sé que él mismo aseguró a mi tío que él, Fomá, tenía por delante una proeza grandiosa, una proeza para la cual fue llamado a la tierra y a cuya ejecución lo impelía una persona con alas, que se le aparecía por las noches, o algo por el estilo. Concretamente: escribir una hondísima composición de género edificante, a causa de la cual tendría lugar una conmoción generalizada y crujiría toda Rusia. Y cuando comenzara a crujir toda Rusia, él, Fomá, desdeñando la gloria, se iría a un monasterio y rezaría día y noche en las grutas de Kiev por la felicidad de la humanidad” (Достоевский, 1988-1996).

<sup>159</sup> “Retraduzco la Biblia para hacer que se oiga lo que todas, y digo bien todas, las otras traducciones borran. Por eso para mí es un júbilo dar en francés la escucha escrupulosa de los acentos del texto, los te’amim, que son sus ritmos, su prosodia y también las violencias de su gramática. Por lo cual ritmizo el francés. El placer está en el recitativo, ahí donde las otras no traducen más que el relato. Trabajo en hacer que se oiga el poema, es algo diferente al sentido de las palabras” (Meschonnic, 2009: 137).

### III.3. Conclusiones sobre la comparación de traducciones

Hasta aquí, nos hemos esforzado por realizar un relevamiento lo más amplio posible y sistematizado de distintos elementos léxicos, gramaticales, discursivos, sonoros, gestuales, entonacionales, rítmicos que construyen el tejido del poema gogoliano, y los contrastamos en las traducciones para poder calibrar los desafíos a los que se enfrenta un traductor al encarar un texto de estas características y cómo los resuelve. Muchos de tales elementos observados probablemente no hayan sido deliberados en Gógol, sino espontáneos; muchos de tales elementos probablemente no hayan sido advertidos por los traductores (incluidos nosotros). Semejante trabajo sobre la filigrana del texto puede que sea una tarea imposible de sostener en su minuciosidad para un traductor que debe vérselas no con este o aquel fragmento, sino con la obra completa, además de que localizar todos esos rasgos y tratar de reponerlos en castellano pueda pensarse como un esfuerzo que de todos modos permanecerá invisible para el lector. Pero no se trata de que este advierta concientemente la aliteración, el trueno, el murmullo, el endecasílabo, el jadeo, el impulso, sino de la aventura misma de traducirlos y recrear un texto bullente, cuyo efecto se desprenderá de la totalidad. Por otro lado, toda traducción pasa de un modo u otro por un momento de deconstrucción; entonces, nuestra reflexión quiere cerrarse en torno de que, a menudo, lo que se desecha es justamente aquello que constituye lo específicamente literario, para conformarse con preferencia al sentido de lo que se dice o a las reglas gramaticales o a ciertas exigencias estilísticas ajenas a las del texto.

No obstante, si hay una marcada diferencia entre la modalidad de traducción de las versiones de *Almas muertas* del siglo pasado y la más actual que examináramos, esta radica justamente en un esfuerzo del traductor de la última (Piedras Monroy) por mantenerse atento, fiel aun con contradicciones, perplejo a veces, ante el original, más allá de lo felizmente o no que pueda resolver luego tales cuestiones. Oxana Nesterenko, en su ya mencionado comentario sobre la traducción al inglés de *Almas muertas* por Christopher English en 1998, reflexiona:

si bien English no siempre logra transmitir las particularidades de la lengua rusa, su mérito indudable es la creación en su traducción del fenómeno de una lengua como objeto de figuración, una lengua dotada de una identidad etnocultural definida. English está atento en principio a aquellos fragmentos del texto donde Gógol 'se extraña' a la lengua,

enfocándose no en la realidad ficticia, sino en cómo esta realidad es encarnada verbalmente. (Нестеренко, 2010: 26)

Un desplazamiento semejante parece advertirse hoy en las traducciones al castellano de los escritores rusos. ¿Obedecerá esto a la crisis de los centros de producción e irradiación de la cultura, que hace crujir al viejo etnocentrismo? ¿Significará el aprendizaje de la necesidad de una verdadera escucha al otro?



## Conclusiones

El conocimiento de una lengua, aun la propia, es infinito. Cuando se trata de trabajar con ella y sobre ella con determinada responsabilidad, académica, artística, profesional, ese conocimiento se vuelve condición ética fundamental. En el caso de la traducción, tal aspecto involucra cuando menos dos lenguas, la de partida y la de llegada. Ya se ha dicho en estas páginas que las lenguas rusa y castellana –preferimos ese término histórico– son bastante distantes, más allá de puntos de contacto como pueden ser su origen en el indoeuropeo, su cualidad de lenguas que –aunque de forma distinta– hablan las dos el cristianismo, y la influencia occidental que pueda anidar en la lengua rusa a partir de determinado momento de su desarrollo. La máscara del alfabeto cirílico traza una línea. Historiar el desarrollo de la lengua rusa en general y la literaria en particular ya lo han hecho los académicos rusos y soviéticos desde Lomonósov en adelante. A sus trabajos nos hemos remitido. Por supuesto que en estos han sido dejadas de lado consideraciones demasiado específicas: contrastes entre dialectalismos geográficos, desplazamientos fonéticos y morfológicos, particularidades lingüísticas de algunos monumentos literarios. Todos ellos, sin duda importantísimos para un estudio minucioso de la lengua rusa en sí, además de sensibilizar poéticamente, de hacer oír el ruso de otra manera; pero para el cometido de este trabajo nos hemos circunscripto a los grandes trazos históricos (se trata de un milenio de escritura). La literatura antiguo-rusa y la lengua en la que ha sido escrita es un universo al que estas páginas apenas si se han asomado, nos hemos limitado a consignar algunos rasgos y tentamos la traducción de breves pasajes. Con ese relevamiento pretendimos construir una línea histórica pertinente para nuestra hipótesis, destacando aquellos hitos y rasgos que fueran marcadamente identitarios y propusieran cierta tensión con los de la lengua castellana. En tal sentido, los debates sobre una lengua otra conllevan siempre una invitación a repensar la propia, en su devenir histórico, sus recursos, los modos en que se ejercitó en la literatura y la ciencia. Algunos paralelos y contrastes de tipo diacrónico hemos ido trazando entre el ruso y el castellano, también como una forma de que se iluminaran recíprocamente. Así, consideramos que conocer la historia de nuestra lengua, poseer registros modélicos de su evolución y sus distintas etapas también es condición fundamental: cómo se oye el castellano medieval, cómo el renacentista, cómo discurre la prosa decimonónica peninsular o latinoamericana. En el *Cantar de Mío Cid*, *El*

*Conde Lucanor*, *La Celestina*, *El Quijote*, hay gigantescos reservorios de nuestro lenguaje, pulsos, modos de exposición, lejanías, cercanías, que pueden constituir modelos poéticos para nuestra tarea, resolver atolladeros de los que sea incapaz la modalidad actual. La traducción es sin dudas un método de conocimiento de muchas cosas: de la lengua extranjera, sí, pero también de la lengua a la que se traduce, también de aquello que es el misterio de la literatura. Como se ha dicho en el desarrollo del trabajo, no basta a veces con que la traducción –literaria– sea correcta –¿adecuada?– para que exista allí el necesario soplo que alienta en toda obra artística. Por eso no puede serle ajeno al traductor el oficio de escritor y de poeta, hay hilos que ninguna técnica puede desentrañar y obligan a remitirnos a cierto buen sentido particular.

De la lengua literaria rusa hemos relevado su origen en el eslavo eclesiástico, quien acabaría, luego de haber sido desechado por arcaico y anquilosado durante la occidentalización de Rusia, como la referencia docta de la lengua literaria moderna (más allá de que a posteriori se lo tratara como materia o elevada o paródica). En la primera parte del trabajo seguimos este recorrido referenciándolo en las vicisitudes del propio estado ruso, desde su origen en Kiev –ligado a la cristianización y el consiguiente inicio de una cultura escrita particular–, pasando por la enorme expansión y fuerte centralización del período moscovita –donde se produce el desplazamiento progresivo desde el antiguo eslavo a una *koiné* rusa propiamente dicha–, hasta el cisma de la modernidad –con la europeización de Rusia y la adopción de modelos lingüísticos occidentales: gramaticales, lexicales, genéricos, de versificación, etc.–. La modernidad, no obstante, propició profundos debates sobre la esencia de “lo ruso”, donde tanto lo religioso como lo lingüístico tuvieron pareja y honda relevancia. Como señala Iósif Brodski, la emergencia de San Petersburgo “ofreció a los pensadores de la época una oportunidad para mirarse a sí mismos y a la nación como si lo hicieran desde el exterior” (Brodsky, 1986: 49). Así miraron también su lengua, la reconocieron entre asombros, se esforzaron en ajustarla a las exigencias de los tiempos. Los más fervorosos –Lomonósov entre ellos– sostuvieron que sobrepasaba a todas las lenguas europeas. Fueron los escritores los llamados a demostrarlo: los satíricos mediante la comedia, los poetas clásicos y románticos mediante el verso, hasta el estallido indiscutible de la prosa de Gógol que abrió el camino a los ulteriores maestros del realismo ruso.

Dicho punteo involucró diversos aspectos, por supuesto que interrelacionados entre sí y orientados fundamentalmente a iluminar su cifra en el lenguaje:

– histórico-políticos: se relevaron y comentaron momentos salientes del devenir del estado ruso a lo largo de mil años.

– culturales y religiosos: se destacó la influencia de la Iglesia de Oriente en la adopción del cristianismo griego y el comienzo de una cultura escrita, las tensiones con el mundo asiático y el occidental, las relaciones entre la Iglesia y el Estado, el significado del cisma de la Iglesia Ortodoxa.

– filosóficos y lingüísticos: se revisaron y contrastaron fundamentos del lenguaje, rasgos etimológicos y morfológicos del ruso en sí –que involucran además las nociones de calco, transliteración, préstamo–, pugnas estilísticas, legitimaciones.

– literarios: se relevaron hitos salientes específicos de la historia de la literatura rusa, extendiéndonos en algunos casos en una consideración más circunstanciada: así con Lomonósov, Karamzín y, fundamentalmente, Pushkin.

Esto es, fue examinada la lengua literaria rusa no solamente en términos de desarrollo histórico, sino que se trató asimismo de abordarla en tanto espíritu de una nación (espíritu, aliento: materia de la voz); en tal sentido, destacamos su independencia del platonismo lingüístico occidental, lo que contrasta con una lengua que no es pensada en términos de denotación, sino poéticos –la lengua rusa no dice, *hace*–, independiente de la idea de sujeto como mirada sometedora del mundo reforzada por la gramática, del *logos* como gran domesticador del lenguaje. Asimismo, se repasaron aspectos específicos de su morfosintaxis, antigua y moderna, así como las influencias en ella ya de modelos griegos, latinos o franceses.

Las conclusiones específicas de cada apartado fueron recogidas al final de cada uno de ellos. Otro aporte lo constituyen sin duda las citas directas de material en su mayoría inédito en castellano.

La segunda parte del trabajo estuvo dedicada a la figura de Nikolái Gógol. El cometido de abordarlo estuvo guiado por su emergencia determinante en el desarrollo de la lengua literaria en general y de la prosa en particular, y a la vez que fue el fruto de ese desarrollo, como se intentó demostrar aquí, le cupo a él lanzarla potenciada con un impulso tan inmensurable como inopinado. Incorporó, renovó, avaló, prestigió, dio entidad. Sumergirse en la lengua de Gógol y en el tramado discursivo que construye con ella es una aventura: advertir las disrupciones, los guiños, las melodías, las rimas, los metros y pies, el aliento, el tono. Edmund Wilson habla del genio ruso del movimiento

como uno de los grandes rasgos de la literatura rusa (en Gógol, 1983: 9). Sumaríamos a ello la cualidad musical (insistimos, la música como cuarta dimensión, la del cuerpo lanzado en el tiempo). Hay que leer a Gógol musicalmente, sus textos podrían reducirse incluso a una partitura (lo mismo Dostoievski). De modo que el estudio de su emergencia histórica y su legado ha sido uno de los puntos de mayor interés para nuestra investigación. Las discusiones en torno de la creación gogoliana son permanentemente renovadas e inspiran cada vez nuevos abordajes. El famoso “aún no sabemos qué es Gógol” de Andréi Bieli continúa vitalizando la perplejidad e invita a la iniciativa, a pesar de la cuantiosa bibliografía que podría suponerse ya habría agotado el estudio sobre aquél. No pareciera ser así.

Desde la lengua castellana, sobre la figura y la obra de Gógol hemos encontrado abordajes parciales o enfocados en algún texto específico, como “Tema, conflicto y composición de *El capote*: una aproximación a la poética de N. V. Gógol”, de Antonio Benítez Burraco (en *Tres ensayos sobre literatura rusa: Pushkin, Gógol y Chéjov*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006), el extenso y circunstanciado prólogo de Carlos Fuentes a *La creación de Nikolai Gogol* de Donald Fanger –que hemos citado–, diversos ensayos del escritor y traductor mexicano Sergio Pitol –que incluso ha reelaborado motivos gogolianos en su propia novelística–, así como la compilación de ponencias de las Primeras Jornadas Internacionales de Literatura y Fantasía “Gógol y su legado”, celebradas en la ciudad de Zacatecas, México, en 2002 (*Gógol y su legado*, compilado por Leopoldo La Rubia de Prado, México: Plaza y Valdés, 2003) (Es notable que todos estos aportes provengan de México). En ellos no abundan –salvo excepciones– las consideraciones de tipo lingüístico-estilístico que nos ocupan a nosotros: en *Gógol y su legado*, por ejemplo, único libro escrito en español dedicado enteramente a la figura de nuestro autor, solamente dos de sus artículos involucran consideraciones sobre el lenguaje: “Algunos rasgos formales del estilo literario de Nikolái Vasílievich Gógol”, de Francisco José García Fernández, y “Los antropónimos con la forma interior en las *Almas Muertas* y su traducción al español”, de Gaiané Karsián. En las publicaciones españolas de eslavística y rusística que ya se han señalado pueden encontrarse también algunas contribuciones, como es el caso de “La percepción de N. V. Gógol en España: la ‘segunda vida’ de sus obras en las traducciones al español”, nuevamente de Gaiané Karsián (*Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* N° 4 - Año 2002) y “Cambios estilísticos de las traducciones de *Almas*

*muertas al castellano*”, del también mexicano Alfredo Hermosillo López (*Mundo Eslavo* N° 13 – 2014). (¿Podrá hablarse ya de una gogolística mexicana?)

En nuestro enfoque, destinado fundamentalmente a insertar a Gógol en la historia de la lengua literaria rusa y observar su enorme contribución a ella, procedimos en base a lo siguiente:

- se trazó una breve línea biográfico-crítica, destinada a historiar sobre todo su producción literaria y recoger las repercusiones que suscitó: se registraron tanto las fervorosas bienvenidas como los cuestionamientos de su época a su iniciativa poética innovadora, como un modo, también, de evidenciar rasgos que hoy en día ya están integrados a la lengua literaria y no producen el mismo efecto que entonces.

- se relevaron los componentes estilísticos fundamentales de su obra: el contraste entre el ruso y el ucraniano, las incorporaciones dialectales, los recursos de la oralidad, la manipulación de la morfología y la sintaxis rusa, la cualidad teatral de su prosa, los relieves sonoros, gestuales y rítmicos.

- todo ello implicó recorrer la literatura crítica fundamental relativa al autor, como los trabajos de Vissarión Bielineski, Andréi Bieli, Borís Eijenbaum, Mijaíl Bajtín, Víktor Vinográdov, Iuri Lotman, Donald Fanger, entre otros.

- se conceptualizaron además nociones funcionales como la de *skaz*, lo interjectivo, el rol del discurso referido, etc.

- se realizó una semblanza de la figura de Vissarión Bielineski y su escuela crítica, y se señalaron los fundamentos de la llamada “escuela natural”.

- se formuló un balance sobre el legado específico de Gógol a la lengua literaria rusa, el cual implica un modo de tratar rasgos arcaicos y modernos, de incorporar dialectalismos y registros hasta el momento fuera de la literatura, un tratamiento musical, sonoro y rítmico, de la materia textual, la incorporación de recursos teatrales.

Ahora bien, desde el punto de vista de la traducción de la prosa gogoliana al castellano, las dos primeras partes de nuestra investigación tuvieron un carácter preambular del examen más focalizado que representa la tercera, apuntan a proporcionar claves y referenciar el análisis sobre el modo en que los traductores al español han traducido esa lengua de Gógol.

Para comenzar, aventuramos un contraste entre dos diferentes concepciones del lenguaje como puede ser la occidental (en general) respecto de la lengua rusa, a partir de las reflexiones de Giorgio Agamben sobre la relación lenguaje/metafísica. Nuestra conclusión, esquemática, dio relevancia al cometido poético de producir la verdad que guiaría a la lengua literaria rusa, en contraste con la orientación referencial de una lengua occidental como la castellana. Especulaciones. Pero hacia un lugar semejante nos orienta también Henri Meschonnic –a quien hemos leído cuando nuestro trabajo estaba ya muy avanzado– cuando sostiene la necesidad de volver a pensar el lenguaje y la teoría del lenguaje en que la traducción (occidental) se funda.

En segundo lugar, propusimos los soportes teóricos generales de nuestra mirada sobre lo que significa traducir. Si, como dice Antoine Berman, el de Walter Benjamin –“La tarea del traductor”– fue el gran texto sobre traducción del siglo XX, no parece haber sido demasiado oído: su defensa de la condición eminentemente poética de toda obra literaria, en detrimento de su sentido, de su carácter de “mensaje”, no es reflejada en la orientación dominante que dicha tarea tuvo durante todo el siglo. Esta, por el contrario, es definida por Berman fundamentalmente como platoniana, es decir, donde el sentido, lo general, tiene preeminencia por sobre lo particular de la letra. La lengua meta –las lenguas meta– no se han mostrado en general acogedoras ni con la lengua fuente de Berman ni con la pura lengua de Benjamin, a la que el lenguaje de llegada tendría que albergar hospitalariamente y ampliar así sus propios límites. Berman condena el etnocentrismo occidental al traducir (esto es, la referencia en la propia cultura a la que se traduce), y su consecuencia que es la traducción hipertextual (concebida como un texto producido en la propia lengua de llegada, que hace olvidar a su original): para él, etnocentrismo e hipertextualidad son enemigos de la letra. Henri Meschonnic, a su vez, dirá que la letra también es parte del problema, porque al igual que el sentido está referenciada en el signo, en tanto él defiende una unidad más integral que es el discurso. En este discurso, está involucrando el ritmo como aquello donde se encarnaría lo continuo del lenguaje (mientras que el signo es esencialmente discontinuo), y donde se interrelacionan sintaxis y prosodia. Más que como traductólogo, se expresa como poeta, no es un teórico, no conceptualiza ni sistematiza, pero su prédica es sugestiva.

Hechas estas necesarias consideraciones que dieran marco a nuestra perspectiva, el método utilizado fue escoger sucesivamente pasajes que evidenciaran algún rasgo

particular, de la lengua rusa o del estilo de Gógol. Así, fuimos relevando mímicas, repeticiones, peculiaridades sintácticas, elementos cohesivos y de puntuación, aliteraciones, períodos rítmicos, registros, entonaciones, dialectalismos, niveles de lenguaje, diglosias, engolamientos, parodias, reproducciones sonoras, gestuales y rítmicas, y observamos si eran plasmados y de qué modo en las tres versiones que seleccionamos. Como ya se ha dicho, la elección estuvo guiada por el contraste que estas podían ofrecer entre sí. Ocasionalmente, realizamos digresiones teóricas sobre los desplazamientos de la voz de los personajes a la del narrador, los rasgos de oralidad que se combinan con el registro literario, los desafíos que proponen los *realia* (transliteración, calco, adaptación), la relación entre literalidad y denotación, reflexionamos sobre la resistencia de la prosa castellana a contravenir las normas gramaticales y el consiguiente esfumado de marcas de oralidad aun en los discursos de los personajes. Justamente, lo que luego llamamos idiolectos gogolianos no son más que pretextos de Gógol para ampliar su paleta expresiva: en la deconstrucción de tales voces señalamos pertinencias sintácticas, léxicas, los desafíos para reproducir determinados estilos, la satirización del tono protocolar social y los tópicos sentimental-románticos, el biblismo en las digresiones líricas caracterizado sobre todo por sus formulaciones rítmicas y entonacionales, entre otros aspectos.

Respecto de las tres traducciones que analizamos, por supuesto que la observación de un aspecto particular en tal o cual pasaje no da cuenta de lo eficaz o lo convincente o lo literaria que pueda resultar cada versión leída como totalidad. Nos hemos servido de ellas antes como pretexto para evidenciar –en la mayoría de los casos por su ausencia en las versiones en castellano– los elementos particulares señalados y preguntarnos por su efecto y/o pertinencia. (Y esto además por tratarse de un autor como Gógol, donde todos esos elementos tienen una relevancia específica). Asimismo, la comparación nos ha permitido visibilizar tendencias, culturales, epocales, en el trabajo de traducir. Para Meschonnic,

traducir desempeña un papel mayor y único en la teoría de conjunto de lenguaje: el de una poética experimental. Porque la historia misma de las traducciones, a la vez la confrontación de las traducciones sucesivas de un mismo gran texto, y la observación de las diferentes estrategias del traducir, de la evolución de las técnicas según los tiempos y los lugares, toda esta historia es el único lugar en las actividades del lenguaje donde hay a la vez un invariante, el texto a traducir –a retraducir– y las variaciones que se hacen en él

y que son las traducciones sucesivas, cada una reveladora en primer lugar de su concepción del lenguaje, y de su concepción de la cosa literaria. (Meschonnic, 2009: 45).

En dicha tarea, todo precursor ilumina; además, es cierto que la gran mayoría de los lectores de Gógol lo ha leído seguramente no en su lengua, y, en el caso del ámbito de habla hispana, lo han conocido y lo siguen conociendo a través de las versiones que trajimos a consideración. Por otra parte, si nosotros mismos nos pusimos a traducir, y a proponer nuestras versiones como referencia, ello significó un ejercicio tan meditado como meticuloso, y en muchos casos solo a partir de él pudimos advertir el mecanismo que construía el original y se nos revelaba lo que los otros traductores habían hecho (esto es, tradujimos como método de examen). Pero de no haber mediado el estudio previo sobre la historia de la lengua rusa y la lengua de Gógol, muchos elementos nos hubieran pasado completamente inadvertidos. Esto no quiere defender –como ya se ha dicho– una orientación filológica, arqueologista de la traducción, sino que apunta a rescatar toda la batería de recursos que constituyen el *poema* del original. Claro que el poema, el poema en sí, con todo tal vez se quede del otro lado (Meschonnic sobre Caronte): a los elementos particulares tiene que sobreponerse un sentido de unidad, un continuo (insistimos: para no producir frankensteins), y allí es donde será precisa la sensibilidad literaria del traductor.<sup>160</sup>

Agregaremos que, como contribución a dicho cometido, hoy en día Internet pone a inmediata disposición –además de lo bibliográfico– materiales audiovisuales que pueden contribuir enormemente. Es fundamental oír cómo leen los rusos un texto de Gógol, o de Pushkin (es frecuente el recitado de poesía por parte de actores, y todas las grandes obras literarias rusas están grabadas en audiolibros, a la mano en la web), cómo representan los actores rusos la comedia *El inspector*, de qué se ríe el público. Además, el cine ruso-soviético ha cinematografiado prácticamente toda la literatura canónica, en más de una versión incluso –de *Almas muertas*, por ejemplo, hay tres versiones antes de la formidable miniserie televisiva en cinco capítulos de 1984, de Mijaíl Shvaitzer, con el Chíchikov de Alexandr Kaliáguin–. Todo ello constituye un material que puede ser revelador para el traductor, ayudarlo a comprender sentidos, a reconocer cierta atmósfera que quizá su lectura no le facilitaba, y ahora sí puede volcar con más

---

<sup>160</sup> Hablamos del modesto oficio del traductor, lejos del extremo de las por él llamadas “paráfrasis” con las que el poeta León Felipe ha traducido a Shakespeare o a Walt Whitman, apropiándose los, enmendándolos, dialogando con ellos, contradiciéndolos. León Felipe, en ellas, manipula los originales no como traductor, sino como poeta que crea, versionándolos, a partir de aquellos. El original en sus manos es casi una argamasa con la que él crea su propio poema.



propiedad aquel pasaje oscuro o dar con el tono más preciso. En nuestro caso, nos ha ayudado también, tanto a la reflexión como a la emoción necesaria para comprender, el repertorio de canciones litúrgicas (en eslavo antiguo), óperas como *Jovánshina*, de Modest Músorgski, cuyo libreto está escrito en un cierto ruso pre-moderno y registra la crisis del advenimiento del zar Pedro, una fantástica serie histórica de veinte capítulos como *Raskól*, de Nikolái Dostál, sobre el cisma religioso que tuvo lugar a mediados del siglo XVII, las obras de teatro históricas puestas en el teatro Mali de Moscú, hoy a disposición en la web, como *El zar Fiódor Ioánnovich*, de Alexéi Tolstói, programas televisivos culturales, de discusión entre especialistas rusos sobre Gógol, su obra, su lengua.

Para finalizar, Itamar Even-Zohar, en *Polisistemas de cultura*, se pregunta por cómo participa la literatura traducida en la lengua de recepción. Aquí es preciso recordar que, en el caso ruso, los modelos lingüísticos y literarios occidentales han realizado un ida y vuelta: influyeron allá, fueron copiados, adaptados y finalmente apropiados –hechos propios–, y regresaron recargados al contexto de donde habían salido. La traducción es uno de esos modos de regreso. Ahora, para que esto forme parte de un impulso vitalizador, no debería comprenderse como repliegue (como mero retorno al lugar de donde salió, lo cual sintonizaría con la mirada etnocentrista), sino como retroalimentación del propio sistema literario y de la propia lengua literaria. Al hablar de cultura canónica y, en relación con esta, de diversas formas de sub-cultura, señala Even-Zohar que la primera, para no anquilosarse, debe sufrir la amenaza destituyente de otras formas (Even-Zohar, 2007-2011: 16). Por ello es preciso reflexionar sobre cómo la traducción puede influir en el propio sistema de la literatura, al iluminar nuevas modalidades, nuevas posibilidades para la propia lengua, en lugar de que sea el contexto de recepción el que avasalle la obra original al imponerle sus propias pautas. Es esta tendencia “defensiva” la que en general abonan las traducciones, condenándose así a un lugar de periferia en el sistema literario.

Por otra parte, Even-Zohar sostiene que “no hay conciencia de que la literatura traducida pueda existir como sistema literario particular” (Even-Zohar, 2007-2011: 88), y sin embargo él la considera como “uno de los más activos” en el seno del polisistema literario:

A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes. Así se incluyen posiblemente no solo

nuevos modelos de realidad que sustituyan a los antiguos y a otros bien asentados ya no operativos, sino también toda otra serie de rasgos, como un lenguaje (poético) nuevo o nuevos modelos y técnicas compositivas. (Even-Zohar, 2007-2011: 90)

Nuestro aporte quiere también orientarse en ese sentido.

Este trabajo sobre la lengua rusa, sobre Gógol y la traducción ha sido tan apasionante como revelador. También la teoría sobre traducción que hemos transitado ha iluminado profundamente cantidad de aspectos nuevos así como ha vuelto concientes herramientas o procedimientos con los que de hecho trabajábamos en nuestra labor traductoral y en nuestra tarea crítica. Creemos que aun se carece en castellano de traducciones de Gógol que recojan a conciencia toda la gama de recursos que él utiliza en su tramado textual, que le restituyan elementos fundamentales como los musicales, entonacionales y rítmicos. Pero también estas consideraciones sobre la lengua literaria rusa y sobre el modo en que se la traduce quieren extenderse a buena parte de sus exponentes: por lo pronto, valen para Dostoievski, Tolstói, Chéjov, Gorki, Maiakovski, Ajmátova, Esenin, Bábel, Pilniak, Platónov, Bulgákov. Hacerles mayor justicia implicaría a la vez tensar los límites de nuestra lengua literaria.

Omar Lobos

marzo de 2015

## Bibliografía<sup>161</sup>

### Obras de Nikolái Gógol

- Gógol, Nikolái (1969) *Almas muertas*. Trad.: Irene Tchernova. Madrid: Aguilar.
- Gógol, Nikolái (1983) *Almas muertas*. Trad.: José Laín Entralgo. Barcelona: Bruguera.
- Gógol, Nikolái (2009) *Almas muertas*. Trad.: Pedro Piedras Monroy. Madrid: Akal.
- Gógol, Nikolái (2012) *Cuentos*. Trad. Nina y Anatole Saderman. Buenos Aires: Corregidor.
- Гоголь Н.В. (1829) Ганц Кюхельгартен. Disponible en [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0330.shtml) [Gógol, *Hans Kügelgarten*.]
- Гоголь Н.В. (1835a) «Несколько слов о Пушкине». Disponible en [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0490-1.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0490-1.shtml) [Gógol, “Algunas palabras sobre Pushkin”].]
- Гоголь Н.В. (1835b) «Гоголь — А. С. Пушкину». Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/pg1/pg1-146-.htm> [“Carta de Gógol a Pushkin”].]
- Гоголь Н.В. (1847) Авторская исповедь. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-432-.htm> [Gógol, “Confesión de autor”].]
- Гоголь Н.В. (1952a) Записные книжки. [т. 7]. Полное собрание сочинений [В 14 т.] (1937-1952). Москва/Ленинград: АН СССР. Disponibles en <http://feb-web.ru/febupd/gogol/default.asp?/febupd/gogol/texts/ps0/ps0.html> [Gógol, *Libretas de notas* (tomo 7). *Obras completas* (en 14 tomos)]
- Гоголь Н.В. (1952b) Статьи [т. 8]. Полное собрание сочинений [В 14 т.] (1937-1952). Москва/Ленинград: АН СССР. Disponibles en <http://feb-web.ru/febupd/gogol/default.asp?/febupd/gogol/texts/ps0/ps0.html> [Gógol, *Artículos* (tomo 8). *Obras completas* (en 14 tomos)]

<sup>161</sup> Al tratarse de obras escritas o consultadas en distintos alfabetos, en todos los casos ordenamos primero las escritas en alfabeto latino y luego la escritas en cirílico.

- Гоголь Н.В. (1952c) Наброски. Конспекты. Планы. Записные книжки [т. 9]. Полное собрание сочинений [В 14 т.] (1937-1952). Москва/Ленинград: АН СССР. Disponibles en <http://feb-web.ru/febupd/gogol/default.asp?febupd/gogol/texts/ps0/ps0.html> [Gógol, *Esbozos. Resúmenes. Planes. Libretas de notas* (tomo 9). *Obras completas* (en 14 tomos)]
- Гоголь Н.В. (1952d) Письма, 1836–1841 [т. 11]. Полное собрание сочинений [В 14 т.] (1937-1952). Москва/Ленинград: АН СССР. Disponibles en <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/psb/psb.html?cmd=1&dscr=1> [Gógol, *Cartas, 1836-1841* (tomo 11). *Obras completas* (en 14 tomos)]
- Гоголь Н.В. (1952e) Письма, 1848–1852 [т. 14]. Полное собрание сочинений [В 14 т.] (1937-1952). Москва/Ленинград: АН СССР. Disponibles en <http://feb-web.ru/feb/gogol/default.asp?feb/gogol/texts/ps0/psd/psd.html> [Gógol, *Cartas, 1848-1852* (tomo 14). *Obras completas* (en 14 tomos)]
- Гоголь Н.В. (1983) Повести. Драматические произведения. Ленинград: Художественная Литература. [Gógol, *Relatos. Obras dramáticas.*]
- Гоголь Н.В. (1990) Выбранные места из переписки с друзьями. Москва: Советская Россия. Disponible en [http://ru.wikisource.org/wiki/Выбранные\\_места\\_из\\_переписки\\_с\\_друзьями\\_\(Гоголь\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Выбранные_места_из_переписки_с_друзьями_(Гоголь)) [Gógol, *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos.*]
- Гоголь Н.В. (1993) Мертвые души. Москва: Художественная Литература. [Gógol, *Almas muertas.*]
- Гоголь Н.В. (2009) Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Москва: АСТ. [*Veladas en una granja cerca de Dikanñka.*]

### **Bibliografía teórico-crítica sobre lengua rusa**

- Picchio, Riccardo (1972) *La literatura rusa antigua*. Buenos Aires: Losada.
- Tijan, Pablo (1952) *Proceso de formación de las naciones eslavas*. Madrid: Ateneo.

- Universidad de Granada (2011) Actas del Primer Congreso de Rusística “Lengua rusa, visión de mundo y texto”. Granada: Universidad de Granada. Sección Departamental de Filología Eslava.
- Volóshinov, Valentín (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.
- Белинский В.Г. (1843) «Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая». Disponible en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0130.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0130.shtml) [Bielinski, V. G. “Obras de Alexandr Pushkin. Artículo segundo”.]
- Виноградов В.В. (1934) О стиле Пушкина. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/116/lit-135-.htm> [Vinográdov, “Sobre el estilo de Pushkin”.]
- Виноградов В.В. (1978) Избранные труды. История русского литературного языка. Москва: Наука. [Vinográdov, V. V. *Obras escogidas. Historia de la lengua literaria rusa.*]
- Виноградов В.В. (1980) Избранные труды. О языке художественной прозы. Москва: Наука. [Vinográdov, V. V. *Obras escogidas. Sobre la lengua de la prosa artística.*]
- Виноградов В.В. (1982) Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. Москва: Высшая Школа. [Vinográdov, *Estudios de historia de la lengua literaria rusa de los siglos XVII-XIX.*]
- Виноградов В.В. (1990) Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. Москва: Наука. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/vja/vja-271-.htm> [Vinográdov, V. V. *Obras escogidas. Lengua y estilo de los escritores rusos. De Karamzín a Gógol.*]
- Виноградов В.В. (2003) Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. Москва: Наука. [Vinográdov, V. V. *Obras escogidas. Lengua y estilo de los escritores rusos. De Gógol a Ajmátova.*]

- Винокур Г. О. (1959) Избранные работы по русскому языку. Disponible en <http://www.philology.ru/linguistics2/vinokur-59a.htm> [Vinokur, *Trabajos escogidos sobre lengua rusa.*]
- Даль В.И. (1864) Толковый словарь живого великорусского языка. Disponible en [http://az.lib.ru/d/dalx\\_w\\_i/text\\_0110.shtml](http://az.lib.ru/d/dalx_w_i/text_0110.shtml) [Dahl, *Diccionario de la lengua rusa viva.*]
- Изборник (1969) Сборник произведений литературы Древней Руси. Москва: Художественная Литература. [*Compilación de obras literarias de la Antigua Rusia.*]
- Карамзин Н.М. (1818) «Речь, произнесенная на торжественном собрании Императорской Российской Академии 5 декабря 1818 года». Disponible en [http://az.lib.ru/k/karamzin\\_n\\_m/text\\_0670.shtml](http://az.lib.ru/k/karamzin_n_m/text_0670.shtml) [Karamzín, N. M. “Discurso pronunciado en la reunión solemne de la Academia Imperial Rusa el 5 de diciembre de 1818”.]
- Колесов В.В. (2005) История русского языка в рассказах. Санкт-Петербург: Азбука. [Kolesov, V. V. *Historia de la lengua rusa en relatos.*]
- Краснокутский В.С. (1977) О своеобразии арзамасского «наречия». Замысел, труд, воплощение... Москва: Издательство Московского Университета. [Krasnokutski, “Lo particular del ‘dialecto’ de Arzamás”.]
- Ломоносов М.В. (1748) «Риторика». Disponible en <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo7/lo7-0892.htm> [Lomonósov, M. V. “Retórica”.]
- Ломоносов М.В. (1755) «Российская грамматика». Disponible en <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo7/lo7-3892.htm> [Lomonósov, M. V. “Gramática rusa”.]
- Ломоносов М.В. (1756) «О нынешнем состоянии словесных наук в России». Disponible en <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo7/lo7-5792.htm> [Lomonósov, M. V. “Sobre el estado actual de las ciencias de la palabra en Rusia”.]
- Ломоносов М.В. (1758) «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке». Disponible en [http://az.lib.ru/l/lomonosow\\_m\\_w/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_0250.shtml)

- [Lomonósov, M. V. “Prefacio sobre el provecho de los libros eclesiásticos en la lengua rusa”]
- Мещерский Н.А. (1981) История русского литературного языка. Ленинград: Ленинградский университет. [Mesherski, N. A. *Historia de la lengua literaria rusa.*]
  - Пушкин А.С. (1825) «О предисловии г. Лемонте к переводу басен И.А.Крылова». Disponible en [http://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/01criticism/0124\\_30/0914.htm](http://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/01criticism/0124_30/0914.htm) [Pushkin, “Sobre el prólogo del sr. Lémontey a la traducción de las fábulas de I. A. Krylov”]
  - Пушкин А.С. (1827) Из подборки «Отрывки из писем, мысли и замечания». Disponible en <http://editorium.ru/479/> [Pushkin, “Fragmentos de cartas, pensamientos y observaciones”].]
  - Пушкин А.С. (1828) Ответ на статью в журнале «Атеней». Disponible en <http://www.rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1005.htm> [Pushkin, “Respuesta al artículo en la revista ‘Ateneo’”]
  - Пушкин А.С. (1831) Письмо к издателю "Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду". Disponible en [http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html) [Pushkin, Carta al editor de los “Apéndices literarios al periódico El Inválido Ruso”]
  - Сумароков А.П. (1747) «Две эпистолы». Disponible en <http://rvb.ru/18vek/sumarokov/01text/01versus/06epistles/041.htm> [Sumarókov, A. P. *Dos epístolas.*]
  - Томашевский Б.В. (1956) Вопросы языка в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР. – Т. 1. – С. 126–184. [Tomashevski, B. V. *Cuestiones del lenguaje en la obra de Pushkin.*] Disponible en <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is1/is1-126-.htm>
  - Тредьяковский В.К. (1730) О передоде. Disponible en [http://az.lib.ru/t/trediakovskij\\_w\\_k/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/t/trediakovskij_w_k/text_0070.shtml) [Trediakovski, “Sobre traducción”]

- Тынянов Ю.Н. (1968) Архаисты и Пушкин. Пушкин и его современники. Disponible en [http://www.ruthenia.ru/document/534313.html#\\*](http://www.ruthenia.ru/document/534313.html#*) [Tyniánov, “Los arcaístas y Pushkin”. En *Pushkin y sus contemporáneos*.]
- Шишков А.С. (1803) «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». Disponible en [http://az.lib.ru/s/shishkow\\_a\\_s/](http://az.lib.ru/s/shishkow_a_s/) [Shíshkov, A. S. “Reflexión sobre el viejo y el nuevo estilo de la lengua rusa”.]

### **Bibliografía teórico-crítica sobre Nikolái Gógol**

- Benítez Burraco, Antonio (2006) *Tres ensayos sobre literatura rusa: Pushkin, Gógol y Chéjov*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fanger, Donald (1970) *Dostoievski y el realismo romántico. Un estudio sobre Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gógol*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Fanger, Donald (1985) *La creación de Nikolai Gogol*. México: FCE.
- La Rubia de Prado, Leopoldo (comp.) (2003) *Gógol y su legado*. México: Plaza y Valdés.
- Merejkovski, Dmitri (1945) *Gógol y el Diablo*. Buenos Aires: Poseidón.
- Nabókov, Vladímir (1985) *Lecciones de literatura rusa: Gógol, Turguéniev, Dostoyevski, Tolstoi, Chéjov*. Buenos Aires: Emecé.
- Барабаш Ю.Я. (2011) «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски? «Вопросы литературы», №1. Disponible en <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ba2.html> [Barabash, “No conoce su lengua... o Por qué gógol escribía en ruso”. En revista *Cuestiones de Literatura*.]
- Бахтин М.М. (1990) «Рабле и Гоголь», Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная Литература. [Bajtín, M. M. “Rabelais y Gógol”, *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*.]



- Белинский В.Г. (1835) «О русской повести и повестях г. Гоголя». Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/gvs/gvs-3402.htm> [Bielinski, V. G. “Sobre el relato ruso y los relatos del sr. Gógol”.]
- Белинский В.Г. (1842a) «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или мертвые души». Disponible en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0800.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0800.shtml) [Bielinski, “Unas palabras sobre el poema de Gógol: Las andanzas de Chíchikov o las almas muertas”].]
- Белинский В.Г. (1842b) «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мертвые души"». Disponible en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0810.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0810.shtml) [Bielinski, “Explicación sobre la explicación acerca del poema de Gógol ‘Almas muertas’”].]
- Белинский В.Г. (1847a) Письмо к Гоголю. Disponible en [http://www.zlev.ru/65\\_61.htm#\\_ftn1](http://www.zlev.ru/65_61.htm#_ftn1) [Bielinski, Carta a Gógol.]
- Белый А. (1934) Мастерство Гоголя. Москва: ОГИЗ. [Bieli, A. *El arte de Gógol*.]
- Виноградов В.В. (1970) «О работе Н. В. Гоголя над лексикографией и лексикологией русского языка». Исследования по современному русскому языку: Сборник статей. Москва: Изд-во Московского Университета. Disponible en <http://danefae.org/pprs/fedoruk/vvv.htm> [Vinográdov, “Sobre el trabajo de N.V. Gógol sobre la lexicografía y la lexicología de la lengua rusa”. En *Investigaciones sobre lengua rusa moderna: Recopilación de artículos*.]
- Виноградов В.В. (1990) Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. Москва: Наука. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/vja/vja-271-.htm> [Vinográdov, V. V. *Obras escogidas. Lengua y estilo de los escritores rusos. De Karamzín a Gógol*.]
- Гиппиус В.В. (1994) Гоголь. СПб: Logos. Disponible en [http://feb-web.ru/feb/classics/critics/gippius\\_v/gzd/gzd-009-.htm](http://feb-web.ru/feb/classics/critics/gippius_v/gzd/gzd-009-.htm) [Guippius, V. V. *Gógol*.]
- Лотман Ю.М. (1997) О “реализме” Гоголя. О русской литературе: Статьи и исследования. СПб.: Искусство-СПБ. Disponible en

- [http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy\\_ii/lotmanj.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy_ii/lotmanj.pdf) [Lotman, “El ‘realismo’ de Gógol”. *Sobre literatura rusa. Artículos e investigaciones.*]
- Мандельштам И. (1902) О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс. [Mandelstam, I. *Sobre el carácter del estilo gogoliano. Capítulo de la historia de la lengua literaria rusa.*]
  - Манн Ю.В. (1988) Поэтика Гоголя. Москва: Художественная Литература. [Mann, Ju. V. *La poética de Gógol.*]
  - Машинский С.И. (1971) Художественный мир Гоголя. Просвещение. [Mashinski, S. I. *El mundo artístico de Gógol.*]
  - Тургенев И.С. (1952) «Гоголь». Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/gvs/gvs-531-.htm> [Turguéniev, “Gógol”.]
  - Тынянов Ю.Н. (1977) Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Disponible en [http://az.lib.ru/t/tynjanow\\_j\\_n/text\\_01015.shtml](http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_01015.shtml) [Tyniánov, “Dostoievski y Gógol (hacia una teoría de la parodia)”]
  - Эйхенбаум Б.М. (1918) «Как сделана “Шинель” Гоголя». <http://opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html> [Eijenbaum, B. M. “Cómo está hecho ‘El capote’ de Gógol”.]

### **Bibliografía teórico-crítica sobre traducción**

- Benjamin, Walter (1971) “La tarea del traductor”. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Berman, Antoine (1999) *La traduction et la lettre ou L’auberge du lointain*. Paris: Du Seuil.
- Berman, Antoine (2008) *L’Âge de la traduction. «La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes (PUV).
- Breijo, Mariana y otros (2014) Introducción a Publio Terencio Afro: *Los hermanos*. Buenos Aires: Instituto de Filología Clásica – Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

- Eco, Umberto (2008) *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.
- Karsián, Gaiané (2002) “La percepción de N. V. Gógol en España: La «segunda vida» de sus obras en las traducciones al español”. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*. Núm. 4 - Año 2002. Universidad de Valladolid.
- Kundera, Milan (1992) “La sombra castradora de San Garta”. En *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquest.
- Lenguas Vivas. *Otra parte: Traducciones*. Buenos Aires. Primavera-verano de 2004.
- Lenguas Vivas. *Los problemas de la traducción*. año 1. núm. 1. Buenos Aires. dic. de 2000-marzo de 2001.
- Meschonnic, Henri (1999) *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, Henri (2009) *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- Vega, Miguel Ángel (comp.) (1994) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Влахов С., Флорин С. (1980) Непереводимое в переводе. Москва: Международные Отношения. [Vlájov, Florin, *Lo no traducible en traducción*.]
- Нестеренко О.А. (2010) Адаптация и остранение как переводческие стратегии (на примере перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» К. Инглишем). «Филология». Disponible en <http://journals.tsu.ru/uploads/import/851/files/338-026.pdf> [Niesteriénko, “La adaptación y el extrañamiento como estrategias de traducción (sobre el ejemplo de la traducción del poema de Gógol ‘Almas muertas’ por Ch. English)”]
- Потєбня А.А. (1895) Язык и народность. Disponible en [http://genhis.philol.msu.ru/article\\_158.shtml](http://genhis.philol.msu.ru/article_158.shtml) [Potebniá, “Lengua y narodnost”]

### **Bibliografía general**

- Agamben, Giorgio (1966) “Favola e fato”. En *Tempo Presente*, Anno XI, N° 6. Roma. [“Fábula y destino”].
- Agamben, Giorgio (1988) *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Agamben, Giorgio (2001) *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2001) *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2005) *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Agamben, Giorgio (2010) *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Auerbach, Erich (1996) *Mímesis*. México: FCE.
- Barthes, Roland (2005) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2011) *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2013) *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl (1998) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Benveniste, Émile (1985) *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- Berdiáev, Nikolái (1978) *El espíritu de Dostoievski*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Berdiáev, Nikolai (1997) “La idea rusa”, en VVAA. *Rusia y Occidente*. Madrid: Tecnos.
- Brodski, Joseph (1986) “Guía para una ciudad rebautizada”. *Menos que uno*. Barcelona: Altaya.
- Bulgákov, Mijaíl (2000) *Corazón de perro*. Bogotá: Norma.
- Colombres, Adolfo (1997) *Celebración del lenguaje*, Buenos Aires: Del Sol.
- Dostoievski, Fiódor (2004) *Crimen y castigo*. Buenos Aires: Colihue.

- Dostoievski, Fiódor (2006) *Los hermanos Karamázov*. Buenos Aires: Colihue.
- Eichenbaum, Borís (1992) “La ilusión del *skaz*”, en Emil Volek (introd. y edición) *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos.
- Erlich, Víctor (1964) *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- Even-Zohar, Itamar (2007-2011) *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura.
- Graves, Robert (1983) *La diosa blanca*. Madrid: Alianza.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- López Arriazu, Eugenio (2014) *Pushkin sátiro y realista*. Buenos Aires: Dedalus.
- Menéndez Pidal, Ramón (1942) *La lengua de Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1945) *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez-Rioja, J. A. (1978) *Gramática de la lengua española*. Madrid: Tecnos.
- Sabato, Ernesto (1978) *Le tunnel*. Paris: Du Seuil.
- Slonim, Marc (1965) *El teatro ruso*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tiniánov, Iuri (2010) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.
- Todorov, Tzvetan (1975) “El aspecto verbal: modo, tiempo”, en *Qué es el estructuralismo. Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Tolstói, León (1999) *Cartas*. Barcelona: Edicomunicación.
- Tolstói, Lev (1876) Carta a Strájov del 26 de abril de 1876. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-566-.htm>
- Volek, Emil (introd. y edición) (1992) *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos.

- Анненков П. В. (1882) Замечательное десятилетие 1838-1848. Disponible en [http://az.lib.ru/a/annenkow\\_p\\_w/text\\_0100.shtml](http://az.lib.ru/a/annenkow_p_w/text_0100.shtml) [Ánnienkov, “La notable década de 1838-1848”]
- Бахтин М.М. (1972) Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная Литература. Disponible en <http://philosophy.ru/library/bahtin/01/index.html> [Bajtín, М. М. *Problemas de la poética de Dostoievski.*]
- Бахтин М.М. (1986) Литературно-критические статьи. Москва: Художественная Литература. [Bajtín, М. М. *Artículos de crítica literaria.*]
- Бахтин М.М. (2000) (Под маской). Москва: Лабиринт. [Bajtín, М. М. (*Bajo la máscara.*)]
- Белинский В.Г. (1846) «Петербургский сборник». Disponibles en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0090.shtml) [Bielinski, “Antología de Petersburgo”.]
- Белинский В.Г. (1846) «Мысли и заметки о русской литературе». Disponible en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0060.shtml) [Bielinski, “Pensamientos y observaciones sobre la literatura rusa”.]
- Белинский В.Г. (1847b) «Взгляд на русскую литературу 1846 года». Disponible en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_1846.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1846.shtml) [Bielinski, “Una mirada a la literatura rusa de 1846”.]
- Белинский В.Г. (1848) «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Disponible en [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_1847.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1847.shtml) [Bielinski, “Una mirada a la literatura rusa de 1847”.]
- Булгаков М.А. (2001) Собачье сердце. Санкт-Петербург: Кристалл. [Bulgákov, *Corazón de perro.*]
- Гиппиус В.В. (1966) От Пушкина до Блока. Ленинград: Наука. [Guirppius, V. V. *De Pushkin a Blok.*]
- Достоевский Ф.М. (1973) Достоевский об искусстве. Москва: Искусство. [*Dostoievski sobre el arte*]

- Достоевский Ф.М. (1988-1996) Собрание сочинений в пятнадцати томах. Ленинград: Наука. Disponible en [http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol12/01journal\\_73/109.htm](http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol12/01journal_73/109.htm) [Dostoievski, *Obras completas en quince tomos.*]
- Достоевский Ф.М. (1989) Унижённые и оскорблённые. Disponible en [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_f\\_m/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0020.shtml) [Dostoievski, *Humillados y ofendidos.*]
- Достоевский Ф.М. (2005) Братья Карамазовы. Москва: Эскмо. [Dostoievski, *Los hermanos Karamázov.*]
- Лермонтов М.Ю. (1983-1984) Собрание сочинений в четырех томах. Том 4 - Проза. Письма. Москва: Художественная литература.
- Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева (1987) Москва: Советская энциклопедия. [Diccionario enciclopédico de literatura]
- Маканин В.С. (1994) Кавказский пленный. Disponible en <http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/makanin.txt> [Makanin, “El prisionero del Cáucaso”.]
- Пильняк Б.А. (1926) «Повесть непогашенной луны». Disponible en <http://www.lib.ru/PILXNQK/luna.txt> [Pilniak, “Cuento de la luna sin apagar”.]
- Пушкин А.С. (1959). Собрание сочинений в 10 томах. Т.2, М.: Государственное издательство художественной литературы. Disponible en [http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423\\_36/1826/0420.htm](http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1826/0420.htm) [Pushkin, A. S. *Obras completas en 10 tomos.*]
- Пушкин А.С. (2000) Проза. Харьков: Фолио. [Pushkin, A. S. *Prosa.*]
- Пушкин А.С. (2001) Евгений Онегин. Драммы. Харьков: Фолио. [Pushkin, A. S. *Evgueni Onieguin. Dramas.*]
- Толстой А.К. (1868) Царь Федор Иоаннович. Disponible en [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_a\\_k/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0060.shtml) [Tolstói, *El zar Fiódor Ioánnovich.*]

- Толстой Л.Н. (1868) Несколько слов по поводу книги «Война и мир». Disponible en [http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_7/0030\\_6.htm](http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_7/0030_6.htm) [Tolstói, “Algunas palabras acerca del libro *Guerra y paz*.]
- Толстой Л.Н. (1998) Война и мир. Харьков: Фолио. [Tolstói, *La guerra y la paz*.]
- Флоренский П.А. (1999) Обратная перспектива. Соч. в 4-х тт. – Т. 3. – Москва: Мысль. [Florenski, P. A. *La perspectiva invertida*.]
- Цыпин В.А. (1996) Церковное право. Disponible en [https://ru.wikipedia.org/wiki/Святейший\\_Правительствующий\\_Синод](https://ru.wikipedia.org/wiki/Святейший_Правительствующий_Синод) [Цурин, *Derecho eclesiástico*.]
- Чехов А.П. (1889) Свадьба. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/spc/spc-107-.htm> [Chéjov, *La boda*.]
- Чуковский К.И. (1914) Образцы футурлитературы. Disponible en <http://www.philology.ru/literature2/chukovsky-69a.htm> [Chukovksi, “Modelos de literatura futurista”.]
- Шкловский В.Б. (1983) О теории прозы. Москва: Советский Писатель. [Shklovski, V. B. *Teoría de la prosa*.]
- Шкловский В. Б. (2002) Еще ничего не кончилось. Москва: Вагриус. [Shklovski, V. B. *Nada ha terminado aún*.]
- Шмид В. (2003) Нарратология. Москва: Языки Славянской Культуры. [Schmidt, *Narratología*.]
- Эйхенбаум Б.М. (1924) «Иллюзия сказа». Сквозь литературу // Вопросы поэтики; Вып. 4. Disponible en <http://books.e-heritage.ru/book/10071177> [Eichenbaum, “La ilusión del skaz”. En *A través de la literatura*.]
- Эйхенбаум Б.М. (1969) О прозе. Ленинград: Художественная Литература. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eixenbaum/eih/eih-214-.htm> [Eichenbaum, *Sobre la prosa*.]



## Apéndice de traducciones

### • Relación de los años pasados (siglo XI) (fragmento)

El año 6453 (945). En este año dijo la hueste a Ígor: “Los laderos de Sveñeld se vistieron con armamento y ropa, y nosotros estamos desnudos. Vamos, príncipe, por el tributo, y obtendrás tú y obtendremos nosotros”. Y los escuchó Ígor, fue a los *dreblianos* por el tributo y añadió al anterior uno nuevo, y violentaron a aquellos sus varones. Tomado el tributo, fue él para su urbe. Cuando volvía atrás, tras meditarlo, habló a su hueste: “Id con el tributo a casa, que yo regresaré y recolectaré aún”. Dejó ir su hueste a su casa, con una poca hueste regresó, deseando mayor posesión. Oyendo pues los *dreblianos* que de nuevo viene, armaron consejo con su príncipe con Mal: “Si se ceba el lobo en las ovejas, se llevará todo el rebaño, si no lo matan. Y así será este: si no lo matamos, nos destruirá a todos”. Y enviaron a él, manifestando: “¿A qué vienes de nuevo? Tomaste todo el tributo”. Y no los escuchó Ígor. Y saliendo de la ciudad de Iskórosteñ los *dreblianos*, mataron a Ígor y a su hueste, pues era poca. Y fue inhumado Ígor, y está su tumba junto a Iskórosteñ en la tierra de los *dreblianos* aun hasta hoy día.

Volga [Olga] en tanto estaba en Kiev con su hijo, el infante Sviatoslav, y proveía por él Asmud, y el voivoda era Sveñeld, padre de Mtisha. Dijeron los *dreblianos*: “Hemos matado al príncipe ruso; tomemos a su mujer Volga para el príncipe para Mal y a Sviatoslav, tomémoslo y haremos con él lo que querremos”. Y enviaron los *dreblianos* a sus mejores varones, en número de veinte, en barca a lo de Olga, y atracaron cerca de Borichev en la barca. Pues entonces el agua corría cabe la montaña de Kiev, y en Podol no vivía la gente, sino en la montaña. La ciudad Kiev estaba donde al presente están las casas de Gordiata y Nikífor, y las casas del príncipe estaban en la ciudad, donde al presente están las casas de Vorotislav y Chudin, y la trampa para pájaros estaba fuera de la ciudad; y había fuera de la ciudad también otras casas, donde ahora están las casas del regente tras la Santa Madre de Dios; sobre la montaña había una casa con altillo, había allá un altillo de piedra. Y contaron a Olga que llegaron los *dreblianos*. Y los llamó Olga a verla y les dijo: “Buenos huéspedes vinieron”; y contestaron los *dreblianos*: “Vinimos, princesa”. Y les dijo Olga: “Pero hablad, ¿a qué vinisteis aquí?”. Y dijeron los *dreblianos*: “Nos envía la tierra *drebliana*, diciendo esto: a tu marido matamos, pues tu marido como lobo depredaba y robaba, y nuestros príncipes buenos son, que trajeron el orden a la tierra *drebliana*, cástate pues con nuestro príncipe con Mal”, que era su

nombre Mal, príncipe *drebliano*. Y les dijo Olga: “Amable me es vuestro discurso, mi marido no resucitará; pero quiero honrarlos mañana ante mi gente; y ahora id a vuestra barca y reposad en ella majestuosamente, y yo a la mañana enviaré por vosotros, y vosotros decid: “No vamos en los caballos, ni a pie iremos, sino llevadnos en la barca, y os traerán en la barca”. Y los dejó ir a la barca. Olga ordenó cavar en el patio de la casa fuera de la ciudad una fosa grande y profunda. A la mañana siguiente, sentándose en el altillo, envió Olga por los huéspedes. Y llegaron a ellos y dijeron: “Os llama Olga para un gran honor”. Y ellos dijeron: “No vamos ni en los caballos ni en carros ni a pie vamos, llevadnos en la barca”. Y respondieron los kievianos: “No somos libres; nuestro príncipe fue muerto, y nuestra princesa quiere casarse con vuestro príncipe”, y los llevaron en la barca. Y ellos se sentaron majestuosamente, con los brazos en jarra y con grandes placas en el pecho. Y los llevaron a las casas de Olga, y llevados, los arrojaron a la fosa con la barca. Se inclinó Olga y les dijo: “¿Es bueno el honor?”. Y ellos dijeron: “Es más que la muerte de Ígor”. Y mandó enterrarlos vivos, y los enterraron.

• **Vida del protopope Avvákum, escrita por él mismo (siglo XVII) (fragmento)**

En aquellos tiempos Pashkov [voivoda bajo cuyo mando estuvo Avvákum exiliado en Siberia] ni ir a verlo me dejaba. En uno de los días armó un calabozo – quiere torturarme. Yo pronuncio oraciones para la partida de mi alma. Conozco sus artimañas – después de un fuego así pocos viven. Pero me quedo esperando y, quieto, a mi mujer llorosa y a los niños les digo: “¡Sea la voluntad del Señor! Si vivimos, para el Señor vivimos, si morimos, por el Señor morimos”. Y ahí corren a mi casa dos verdugos. ¡Milagrosa es la obra del Señor e indecibles los destinos del Amo! Ereméi [hijo del voivoda Pashkov] herido pasa junto por el caminito de la isba y mi patio y llamó a los verdugos y los volvió con él. Y él, Pashkov, dejando el calabozo, vino a ver a su hijo, como borracho de aflicción. Y Ereméi, saludándose con el padre, todo le anoticia detalladamente: cómo sus tropas batieron a todos sin restos, y cómo a él lo sacó un extranjero de las manos de los mongoles por lugares desiertos, y cómo por montañas pedregosas en el bosque, sin comer, vagó siete días –solo comió una ardilla– y cómo con mi figura una persona se le apareció en sueños y, bendiciéndolo, le indicó el camino, a qué lado ir. Él, dando un salto, se alegró y dio con el camino. Cuando él cuenta al padre, en ese momento yo llego a saludarlos. Pashkov, levantando los ojos hacia mí –palabra por palabra como el oso marino blanco, vivo me hubiera tragado,

¡pero el Señor no me entregará!– suspirando, dice: “¿Así haces? ¡Cuánta gente has echado a perder!” Y Eremei me dice: “¡Padrecito, ve, señor, a casa! ¡Calla por Cristo!” Y yo me fui.

Diez años me torturó, o yo a él – no sé: Dios lo resolverá el día del Siglo. A él le llegó el reemplazo, y a mí una carta: la orden de ir a la Rusia. Él se fue, pero no me llevó; caviló en su mente: “Aunque él vaya solo, lo matarán los extranjeros”. Él en balsa con armas y gente navegaba, y yo escuché, yendo, que temblaban y tenían temor de los extranjeros. Y yo, un mes después que él, recogiendo viejos, enfermos, heridos, que allá no servían, cerca de diez personas, y además con mi mujer y los niños, éramos diecisiete, en una canoa, esperando en Cristo y poniendo la cruz en la proa, fuimos, a donde Dios enseñe, sin temer nada. Un *Nomocanon* di al encargado, y él me dio a un *muyik* timonel. Y además rescaté a mi amigo, Vasili, que allá con Pashkov delataba a las personas y derramaba sangre y buscaba mi cabeza: en otro tiempo, después de apalearme, estuvo por empalarme, ¡pero también Dios me guardó! Y después que se fue Pashkov, los cosacos querían liquidarlo. Y yo, pidiéndoles por Cristo, y dando un rescate al encargado, lo llevé a la Rusia, de la muerte a la vida – ¡dejad a ese pobre! U os arrepentiréis de vuestros pecados. Y a otro así llevé también arrebatándolo. Ese no querían dármele; y él se escapó de la muerte al bosque y, esperándome en el camino, llorando, se me tiró a la lancha. ¡Y tras él la persecución! No había dónde meterse. Y yo –¡perdonad!– lo robé: como Rahab la ramera en Jericó a las gentes de Josué, lo escondí, poniéndolo en el fondo del buque, y le tiré encima un cobertor, y mandé a la protopopa y mis hijas yacer encima. Por doquier buscaron, pero no sacaron a mi mujer de su lugar, solo dicen: “Madrecita, tú duermes, y tanta pena, señora, sufriste!”. Y yo –¡perdonad por Dios!– mentía en ese momento y decía: “¡Yo no lo tengo!”– no queriendo entregarlo a la muerte. Tras buscarlo, se fueron sin nada; y yo lo conduje a la Rusia. Stáreç y siervo de Cristo, perdonadme que haya mentido entonces [se dirige al monje Epifanii, que es su padre espiritual y quien lo ha impulsado a escribir sus memorias]. ¿Qué os parece a vos? ¿Es grande mi pecado? Cuando Rahab la ramera, ella creo que hizo lo mismo, y las escrituras la alaban por eso. Y vos, por Dios, juzgad: en caso yo actué pecadoramente, perdonadme también vos; y en caso no fue contrario a la tradición de la iglesia, pues listo. Aquí os he dejado un lugar: señaladnos con vuestra propia mano a mí, a mi mujer, y mis hijas, o el perdón o el castigo divino, puesto que como uno lo robamos – preservamos a una persona de la muerte, buscando su contrición para Dios. Juzgad así,

para que Cristo no tenga que juzgarnos por esta obra en el Juicio Final. Señálame algo, *stáreç*.<sup>162</sup>

Dios te perdonará y te bendecirá en este siglo y en el futuro, y a tu compañera Anastasia, y a vuestra hija, y a toda vuestra casa. Hicisteis bien y con justicia. Amén. Bueno, *stáreç*, ¡gracias a ti por la clemencia! Basta ya de eso.

• **Nikolái Karamzín. “La pobre Liza” (*póviest*) (1792)**

Quizá ninguno que viva en Moscú conoce tan bien los alrededores de esta ciudad como yo, porque nadie más a menudo que yo suele estar en el campo, nadie anda más que yo a pie, sin plan, sin objetivo –adonde lleven los ojos– por prados y sotos, por colinas y llanos. Cada verano encuentro nuevos lugares agradables o, en los viejos, nuevas bellezas. Pero lo más agradable para mí es aquel lugar en el cual se alzan las oscuras y góticas torres del monasterio de Si...nov. Parado sobre este monte, ves al lado derecho casi toda Moscú, ese tremendo conglomerado de casas e iglesias que se presenta a los ojos en forma de majestuoso anfiteatro: ¡espléndido cuadro, sobre todo cuando brilla sobre él el sol, cuando los rayos vespertinos arden en las innumerables cúpulas doradas, en las innumerables cruces, que se elevan al cielo! Abajo se extienden fértiles y florecientes prados tupidamente verdes, y tras ellos, por arenas amarillas, corre el claro río, agitado por los ligeros remos de las canoas pesqueras o rumoroso bajo el timón de pesados barcos que nadan desde comarcas fructíferas del imperio ruso y proveen a la ávida Moscú de trigo.

Al otro lado del río se ve un bosquecito de encinas junto al cual pacen numerosos rebaños; allí los jóvenes pastores, sentados a la sombra de los árboles, cantan simples y melancólicas canciones y embellecen así los días estivales, para ellos tan uniformes. Un poco más allá, entre el espeso verdor de antiguos olmos, resplandece el monasterio de Danila; más lejos aún, casi al borde del horizonte, azulean los montes de los gorriones. En ese mismo lado izquierdo se ven anchos campos cubiertos de trigo, bosquecitos, tres o cuatro poblados, y a lo lejos el pueblo de Kolomiénskoie con su alto palacio.

A menudo vengo a este lugar y casi siempre recibo allí la primavera; allí mismo voy también en los oscuros días del otoño a penar junto con la naturaleza. Es terrible cómo aúllan los vientos en las paredes del desolado monasterio, entre los sepulcros cubiertos

---

<sup>162</sup> Se dirige aquí a Epifanii, quemado junto con Avvákum en 1682, también un monje defensor de la “vieja fe”. Fue el “padre espiritual” (maestro, preceptor) de Avvákum, y este intercala algunos parlamentos de él.

de alta hierba, y entre los oscuros pasadizos de las celdas. Allá, apoyado en las ruinas de las piedras sepulcrales, atiendo el sordo gemido de los tiempos deglutidos por el abismo del pasado, un gemido que estremece y hace trepidar mi corazón. A veces entro en las celdas y me imagino a aquellos que vivieron en ellas... ¡tristes cuadros! Aquí veo a un canoso stárets, la rodilla inclinada ante el crucifijo y rogando por la pronta liberación de sus ojos terrenos, pues todos los placeres han desaparecido para él en la vida, todos sus sentimientos han muerto, salvo el sentimiento de la enfermedad y la debilidad. Allí un joven monje, con el rostro pálido, la mirada mustia, mira el campo a través de la reja de la ventana, ve los alegres pajaritos que nadan libremente por el mar del aire, ve, y amargas lágrimas se derraman de sus ojos. Se consume, se marchita, se seca... y el melancólico son de la campana anuncia su muerte prematura. A veces en las puertas del templo observo la pintura de los milagros que sucedieron en este monasterio: ahí los pescados que caen del cielo para saciar a los habitantes del monasterio, sitiado por numerosos enemigos; aquí la imagen de la madre de Dios que pone en fuga a los enemigos. Todo esto renueva en mi memoria la historia de nuestra patria, la triste historia de aquellos tiempos en que los feroces tártaros y lituanos asolaban a sangre y fuego los alrededores de la capital rusa y cuando la desdichada Moscú, como una viudita indefensa, sólo de Dios esperaba ayuda en sus fieras desgracias.

Pero más frecuentemente que nada me atrae a los muros del monasterio de Si...nov el recuerdo del deplorable destino de Liza, de la pobre Liza. ¡Ah! ¡Amo esas cosas que tocan mi corazón y me hacen derramar lágrimas de tierna aflicción!

A unos setenta sáyens del muro monasterial, junto a un bosquecito de abedules, en medio de un verde prado, hay una cabaña vacía, sin puertas, sin ventanas, sin piso, el techo que hace tiempo se pudrió y se derrumbó. En esta cabaña hará unos treinta años vivía la hermosa y amable Liza con una viejecita, su madre.

El padre de Liza había sido un labriego bastante acomodado, porque amaba el trabajo, labraba bien la tierra y había llevado siempre una vida sobria. Pero pronto tras su muerte su mujer y su hija se empobrecieron. La perezosa mano de su jornalero trabajaba mal el campo, y el trigo cesó de venir bien. Ellas se vieron obligadas a dar su tierra en alquiler, y por muy poco dinero. Además la pobre viuda, derramando lágrimas casi incesantemente por la muerte de su esposo –¡pues también las campesinas saben amar!–, de día en día se puso más débil y no podía trabajar en absoluto. Sólo Liza, que tenía a la muerte del padre quince años, sólo Liza, sin piedad de su tierna juventud, sin piedad de su rara belleza, trajinaba día y noche, tejía lienzos, zurcía medias, cortaba

flores en primavera y en verano recolectaba bayas y las vendía en Moscú. La sensible y bondadosa viejecita, viendo lo infatigable que era su hija, a menudo la apretaba contra su corazón que latía débilmente, la llamaba bondad divina, protectora, consuelo de su vejez, y rogaba a Dios que la recompensara por todo lo que hacía por su madre.

“Dios me dio manos para trabajar –decía Liza–, tú me alimentaste de tu pecho y me cuidaste cuando era una bebé; ahora llegó mi turno de cuidarte. Deja sólo de acongojarte, deja de llorar; nuestras lágrimas no revivirán a padrecito.”

Pero a menudo la tierna Liza no podía sujetar sus propias lágrimas... ¡ay!, recordaba que había tenido un padre y que no estaba más, pero para tranquilidad de la madre trataba de ocultar la tristeza de su corazón y parecer calma y jovial. “En el otro mundo, amada Liza –contestaba la apesadumbrada viejecita–, en el otro mundo dejaré de llorar. Allá, cuentan, todos estarán alegres; yo seguramente estaré feliz cuando vea a tu padre. Sólo que ahora no quiero morir, ¿qué sería de ti sin mí? ¿A quién abandonarte? No, ¡quiera Dios antes ubicarte! Quizá pronto hallemos una buena persona. Entonces, bendiciéndolos, amados hijos míos, me persignaré y yaceré tranquilamente en la tierra cruda.”

Pasaron dos años tras la muerte del padre de Liza. El prado se cubrió de flores, y Liza fue a Moscú con lirios. Un hombre joven, bien vestido, de agradable aspecto, se encontró con ella en la calle. Ella le mostró las flores... y se puso colorada. “¿Las vendes, muchacha?”, preguntó él con una sonrisa. “Las vendo”, contestó ella. “¿Y cuánto hay que darte?” “¿Cinco kópeks?” “Es muy barato. Toma un rublo.” Liza se asombró, se atrevió a echar una mirada al joven, se puso aún más colorada y, tras bajar los ojos al suelo, le dijo que no tomaría el rublo. “Pero ¿por qué?” “No preciso de más.” “Yo creo que unos magníficos lirios, cortados por las manos de una magnífica muchacha, cuestan un rublo. Pero si no lo tomas, aquí están los cinco kópeks. Yo quisiera siempre comprarte flores, quisiera que las cortaras sólo para mí.” Liza le dio las flores, tomó los cinco kópeks, se inclinó y quería irse, pero el desconocido la detuvo por el brazo. “¿Adónde vas, muchacha?” “A casa.” “¿Y dónde queda tu casa?” Liza le dijo dónde vivía, se lo dijo y se fue. El joven no quería retenerla, quizá porque los que pasaban habían comenzado a detenerse y, mirándolos, se sonreían con malicia y perfidia.

Liza, al volver a casa, le contó a la madre lo que le había pasado. “Hiciste bien en no tomar el rublo. Quizá era alguna mala persona...” “¡Ay no, madrecita! No lo creo. Tenía un rostro tan bondadoso, una voz tal...” “No obstante, Liza, mejor mantenerse con el

propio esfuerzo y no tomar nada gratis. ¡Todavía no sabes, mi querida, cómo las malas personas pueden ofender a una pobre muchacha! Nunca mi corazón está en paz cuando vas a la ciudad; siempre le pongo una vela a la imagen y ruego a Dios Nuestro Señor que te preserve de cualquier desgracia y revés.” En los ojos de Liza asomaron lágrimas; besó a su madre.

Al día siguiente cortó Liza los mejores lirios y fue con ellos de nuevo a la ciudad. Sus ojos despacito buscaban algo.

Muchos querían comprarle las flores, pero ella respondía que no se vendían, y miraba a un lado y a otro. Cayó la tarde, había que regresar a casa, y las flores fueron arrojadas al Moscova. “¡Que nadie las posea!”, dijo Liza, sintiendo cierta tristeza en su corazón.

Al día siguiente al atardecer estaba ella sentada a la ventana, hilaba y cantaba con voz queda lastimeras canciones, pero de repente dio un salto y gritó: “¡Ah!”. El joven desconocido estaba junto a la ventana.

“¿Qué te pasó?”, preguntó la asustada madre que estaba sentada junto a ella. “Nada, madrecita –contestó Liza con tímida voz–, sólo que lo vi a él.” “¿A quién?” “A ese señor que me compró las flores.” La vieja miró a la ventana.

El joven se inclinó ante ella tan cortésmente, con tan agradable aire, que ella no podía pensar sobre él nada que no fuera bueno. “¡Salud, bondadosa viejecita! –dijo él–. Estoy muy cansado; ¿no tienes leche fresca?” La servicial Liza, sin esperar respuesta de su madre –quizá porque ella lo había conocido antes–, corrió al sótano, trajo un limpio cacharro cubierto con una limpia tapa de madera, tomó un vaso, lo lavó, lo secó con un blanco repasador, lo llenó y lo extendió a la ventana, pero miraba al suelo. El desconocido bebió, y el néctar de las manos de Hebe no hubiera podido parecerle más rico. Cualquiera adivina que él después agradeció a Liza, y le agradeció no tanto con palabras cuanto con miradas.

Entre tanto la bondadosa viejecita alcanzó a contarle de su pena y consuelo: de la muerte del marido y las adorables cualidades de su hija, sobre su laboriosidad y ternura, y esto y lo otro. Él la escuchaba con atención, pero sus ojos estaban... ¿es necesario decir dónde? Y Liza, la tímida Liza, miraba de cuando en cuando al joven; pero no brilla el relámpago y desaparece en las nubes con la rapidez que sus ojos celestes se dirigen a la tierra al encontrar la mirada de él. “Yo quisiera –dijo él a la madre– que tu hija a nadie salvo a mí le vendiera su trabajo. De tal modo, no tendría por qué ir tan a menudo a la ciudad, y tú no tendrías que separarte de ella. Yo mismo puedo pasar cada tanto a

verlas.” Aquí en los ojos de Liza brilló la alegría, que ella en vano quería esconder; sus mejillas ardían como el ocaso en un claro atardecer de verano; miraba su antebrazo izquierdo y lo pellizcaba con su mano derecha. La viejecita aceptó de buena gana la proposición, sin sospechar en ella ninguna intención mala, y aseguró al desconocido que los lienzos que tejía Liza y las medias que Liza zurcía eran excelentemente buenos y duraban más tiempo que cualquier otros.

Se puso oscuro, y el joven quería ya irse. “¿Pero cómo debemos llamarte, bueno y cariñoso *barin*?”, preguntó la vieja. “Me llamo Erast”, contestó él. “Erast –dijo despacito Liza–, ¡Erast!” Unas cinco veces repitió este nombre, como tratando de memorizarlo. Erast se despidió de ellas hasta la vista y se fue. Liza lo acompañó con los ojos y la madre se quedó pensativa, y tomando a su hija de la mano le dijo: “¡Ah, Liza! ¡Qué bueno y noble es! ¡Si tuvieras un novio así!”. Todo el corazón de Liza se estremeció. “¡Madrecita! ¡Madrecita! ¿Cómo podría ser esto? Es un *barin*, y entre campesinos...” Liza no terminó de decir su frase.

Ahora el lector debe saber que este joven, este Erast, era un noble bastante rico, de juicio bastante sensato y corazón bondadoso, bondadoso por naturaleza, pero débil y alocado. Llevaba una vida distraída, pensaba solamente en su placer, lo buscaba en las diversiones mundanas pero a menudo no lo encontraba: se aburría y se quejaba de su destino. La belleza de Liza en el primer encuentro había causado impresión en su corazón. Él leía novelas, idilios, tenía una imaginación bastante viva y a menudo se trasladaba mentalmente a aquellos tiempos (reales o irreales) en los cuales, de creerse a los poetas, todas las gentes paseaban indolentemente por los prados, nadaban en limpios manantiales, se besaban como tortolitos, descansaban bajo rosas y mirtos y pasaban todos sus días en feliz ociosidad. Le parecía que había encontrado en Liza aquello que su corazón buscaba hacía tiempo. “Natura me llama a sus abrazos, a sus alegrías puras”, pensaba, y se decidió –al menos por un tiempo– a dejar el gran mundo.

Volvamos a Liza. Llegó la noche, la madre bendijo a su hija y le deseó un manso sueño, pero esta vez su deseo no se cumplió; Liza durmió muy mal. El nuevo huésped de su alma, la imagen de Erast, se le representaba tan vivamente que casi a cada minuto se despertaba, se despertaba y suspiraba. Ya antes de la salida del sol Liza se levantó, bajó a la orilla del Moscova, se sentó en la hierba y melancólicamente miró las blancas nieblas que se agitaban en el aire y al elevarse hacia arriba dejaban gotas que brillaban sobre el verde manto de la naturaleza. Por todas partes reinaba el silencio. Pero pronto el saliente astro del día despertó a toda la creación; revivieron los sotos, los arbustitos,



los pajaritos revolotearon y se pusieron a cantar, las flores levantaron sus cabecitas para embriagarse con los vivificadores rayos de luz. Pero Liza seguía melancólica. ¡Ah, Liza, Liza! ¿Qué ha pasado contigo? Hasta este momento, despertándote junto con los pajaritos, junto con ellos te alegrabas por la mañana, y tu alma pura y alegre relucía en tus ojos, semejante a cuando el sol reluce en las gotas del celestial rocío; pero ahora estás pensativa, y la común alegría de la naturaleza es ajena a tu alma. Entre tanto un joven pastor por la orilla del río arreaba su rebaño tocando su cáñamo. Liza tendía a él su mirada y pensaba: “Si aquel que ahora ocupa mis pensamientos hubiera nacido simple campesino, pastor, y ahora arreará por delante de mí su rebaño, ¡ah!, yo lo saludaría con una sonrisa y le diría afablemente: ‘¡Salud, amable pastorcito! ¿A dónde arreas tu rebaño? También aquí crece hierba verde para tus ovejas, también aquí hay flores bermejas con las que se puede tejer una corona para tu sombrero’. Él me miraría con un aire cariñoso, tomaría quizá mi mano... ¡Sueños!”. El pastor, tocando su cáñamo, pasó de largo y con su abigarrado rebaño se ocultó tras una cercana colina.

De pronto Liza oyó ruido de remos, miró al río y vio un bote, y en el bote a Erast.

Todas sus venitas se pusieron a latir, y por supuesto no de miedo. Se levantó, quería irse, pero no podía. Erast saltó a la orilla, se acercó a Liza y... el sueño de ella en parte se cumplió: pues él la miró con un aire cariñoso, la tomó de la mano... Y Liza, Liza estaba de pie con la mirada gacha, las mejillas inflamadas, el corazón trepidante, no podía quitar su mano de él, no podía darse vuelta cuando él se acercaba a ella con sus rosados labios... ¡Ah! ¡La besó, la besó con tal ardor que a ella le pareció que todo el universo ardía en un fuego! “Adorable Liza! –dijo Erast–, ¡adorable Liza! ¡Yo te amo!”, y estas palabras resonaron en lo profundo de su alma como una música celestial, arrebatadora; apenas se atrevía a creer a sus oídos y...

Pero arrojó el pincel. Diré solamente que en este momento de éxtasis desapareció la timidez de Liza: Erast supo que era amado, amado apasionadamente por un corazón novel, puro y franco.

Estaban sentados sobre la hierba, y de un modo que entre ellos quedaba no mucho espacio, se miraban uno a otro a los ojos, se decían uno a otro: “¡Ámame!”, y dos horas les parecieron un parpadeo. Finalmente Liza recordó que su madre podría inquietarse por ella. Debían separarse. “¡Ah, Erast! –dijo ella–, ¿siempre vas a amarme?” “¡Siempre, adorable Liza, siempre!”, contestó él. “¿Y puedes jurármelo?” “¡Puedo, amada Liza, puedo!” “¡No! No necesito que jures. Te creo, Erast, te creo. ¿Es posible que engañaras a la pobre Liza? ¿Podría pasar esto?” “¡No podría, no podría, adorable

Liza!” “¡Qué feliz soy, y cómo se alegrará madrecita cuando sepa que me amas!” “¡Ay no, Liza! A ella no hay que contarle nada.” “¿Pero por qué?” “La gente vieja suele ser desconfiada. Se imaginará alguna cosa mala.” “No puede ser.” “No obstante, te ruego no le digas de esto ni una palabra.” “Muy bien: es preciso obedecerte, aunque yo no quisiera ocultarle nada.”

Se despidieron, se besaron por última vez y se prometieron verse cada día al anochecer, o a la orilla del río o en el soto de abedules, o en cualquier parte cerca de la cabaña de Liza, sólo que verse con seguridad, sin falta. Liza se fue, pero sus ojos se dieron vuelta cien veces hacia Erast, que permanecía de pie en la orilla y la miraba alejarse.

Liza regresó a su cabaña con una disposición absolutamente distinta de aquella con la que había salido. En su rostro y en todos sus movimientos se manifestaba una llana alegría. “¡Me ama!”, pensaba, y se admiraba de este pensamiento. “¡Ah, madrecita! –dijo Liza a su madre, que recién se había despertado–. ¡Ah, madrecita! ¡Qué magnífica mañana! ¡Qué alegre es todo en el campo! ¡Nunca las alondras han cantado tan bien, nunca el sol ha brillado tan claramente, nunca las flores han olido tan agradablemente!” La viejecita, apoyándose en el bastón, salió al prado para gozar de la mañana que Liza había descrito con tan encantadores matices. Le pareció en efecto muy pero muy agradable; la hija amada alegraba para ella con su alegría toda la naturaleza. “¡Ah, Liza! –decía–. ¡Qué bueno es todo lo que ha hecho Dios! Llego a la sexta decena de vivir en el mundo, y todavía no me canso de contemplar las obras del Señor, no me canso de contemplar el puro cielo, parecido a un alto toldo, y la tierra, que cada año se cubre de nueva hierba y nuevas flores. Es preciso que el zar de los cielos ame mucho al hombre cuando ha dispuesto tan bien para él el mundo de aquí. ¡Ah, Liza! ¿Quién querría morir si a veces no tuviéramos penas?... Por lo visto así tiene que ser. Quizá olvidáramos nuestra alma, si de nuestros ojos nunca cayeran lágrimas.” Y Liza pensaba: “¡Ah! ¡Yo antes olvidaré mi alma que a mi adorable amigo!”

Después de esto Erast y Liza, temiendo no mantener su palabra, cada atardecer se veían (cuando la madre de Liza se acostaba a dormir) o en la orilla del río o en el soto de abedules, pero más a menudo que nada a la sombra de unas centenarias encinas (a unos ochenta sáyens de la cabaña), encinas que sombreaban un profundo y limpio estanque, cavado ya en tiempos de antaño. Allí a menudo la apacible luna, a través de las verdes ramas, plateaba con sus rayos los claros cabellos de Liza, con los que jugaban los céfiros y la mano de su adorable amigo; a menudo estos rayos alumbraban en los

ojos de la tierna Liza una brillante lágrima de amor, enjugada siempre por un beso de Erast. Se abrazaban, pero la casta y vergonzosa Cinthia no se ocultaba de ellos tras una nube: puros y castos eran sus abrazos. “Cuando tú –decía Liza a Erast–, cuando tú me dices: ¡Te amo, mi querida!, cuando me aprietas contra tu corazón y me miras con tus ojos enternecedores, ¡ah!, en ese momento me siento tan bien, tan bien, que me olvido de mí misma, me olvido de todo salvo de Erast. ¿Es asombroso? ¡Lo asombroso, amigo mío, es que yo sin conocerte podía vivir tranquila y alegremente! Ahora no puedo comprenderlo, ahora pienso que sin ti la vida no es vida, sino tristeza y aburrimiento. Sin tus ojos la clara luna es sombría, sin tu voz el ruiseñor que canta es aburrido, sin tu respiración la brisa me es desagradable.” Erast se admiraba de su pastorcita –así llamaba a Liza–, y viendo cuánto lo amaba, le parecía que él mismo era más adorable. Todas las brillantes diversiones del gran mundo se le representaban como insignificantes en comparación con los placeres con que la apasionada amistad de un alma inocente alimentaba su corazón. Con repugnancia meditaba en la voluptuosidad que antes embriagaba sus sentimientos. “Voy a vivir con Liza como un hermano con una hermana –pensaba–, ¡no utilizaré su amor para mal y seré feliz siempre!” ¡Insensato joven! ¿Conoces tu propio corazón? ¿Puedes responder siempre de tus movimientos? ¿Es siempre el juicio zar de tus sentimientos?

Liza exigía que Erast a menudo visitara a su madre. “Yo la quiero –decía ella– y quiero su bien, y me parece que verte es una gran bonanza para cualquiera.” La viejecita en efecto siempre se alegraba cuando lo veía. Le gustaba hablar con él de su difunto marido y contarle de los días de su juventud, de cómo se había encontrado por primera vez con su amado Iván, cómo él la había amado y en qué amor, en qué acuerdo había vivido con ella. “¡Ah! Nunca podíamos cansarnos de mirarnos el uno al otro, hasta aquella misma hora en que la fiera muerte segó sus piernas. ¡Murió en mis brazos!” Erast la escuchaba con no fingido placer. Le compraba el trabajo de Liza y quería siempre pagar diez veces más caro que el precio que ella fijaba, pero la viejecita nunca tomaba de más.

De tal manera pasaron algunas semanas. Una vez al atardecer Erast esperó largo tiempo a su Liza. Finalmente ella llegó, pero tan poco alegre que él se asustó; sus ojos habían enrojecido de lágrimas. “¡Liza, Liza! ¿Qué te pasa?” “¡Ah, Erast! ¡He estado llorando!” “¿Por qué? ¿Qué pasa?” “Tengo que contarte todo. Hay un novio que pide mi mano, hijo de un rico campesino del poblado vecino; madrecita quiere que me case con él.” “¿Y tú estás de acuerdo?” “¡Cruel! ¿Puedes preguntarme esto? Sí, me da pena

madrecita; llora y dice que yo no quiero su tranquilidad, que ella va a sufrir a la hora de la muerte si en vida no me casa. ¡Ah! ¡Madrecita no sabe que yo tengo tan adorable amigo!” Erast besaba a Liza, le decía que la felicidad de ella le era lo más caro que había en el mundo, que a la muerte de su madre él la llevaría consigo e iría a vivir con ella inseparablemente, en el campo y en los espesos bosques, como en el paraíso. “¡Sin embargo, tú no puedes ser mi marido!”, dijo Liza con un quedo suspiro. “¿Y por qué?” “Soy una campesina.” “Me ofendes. Para tu amigo lo más importante es el alma, tu sensible alma inocente, y Liza estará siempre cercanísima a mi corazón.”

Ella se arrojó a sus brazos, ¡y en ese momento la castidad tenía que perecer! Erast sentía una inusual inquietud en su sangre: nunca Liza le había parecido tan encantadora, nunca sus caricias le habían llegado tan intensamente, nunca sus besos habían sido tan ardientes; ella no sabía nada, no sospechaba nada, no temía nada, la tiniebla de la noche alimentaba los deseos, ni una estrellita brillaba en el cielo, ningún rayo podía iluminar el desvío. Erast siente un estremecimiento; Liza también, sin saber por qué, pero sabiendo lo que le pasaba... ¡Ah, Liza, Liza! ¿Dónde está tu ángel guardián? ¿Dónde tu inocencia?

El desvío pasó en un minuto. Liza no comprendía sus sentimientos, se asombraba y se preguntaba. Erast hacía silencio, buscaba las palabras y no las encontraba. “¡Ah, tengo miedo –decía ella–, tengo miedo de lo que nos pasó! Me parecía que moría, que mi alma... ¡No, no sé decirlo!... ¿No dices nada, Erast? ¿Suspiras?... ¡Dios mío! ¿Qué pasa?” Entre tanto brilló un relámpago y sonó un trueno. Liza se echó a temblar toda. “¡Erast, Erast! –dijo–. ¡Tengo miedo! ¡Temo que el trueno me mate, como a una criminal!” La tempestad murmuraba amenazante, la lluvia caía de las negras nubes, parecía que la naturaleza se plañía de la pérdida inocencia de Liza. Erast trataba de calmar a Liza y la acompañó hasta la cabaña. Las lágrimas rodaban de los ojos de ella cuando se despedía de él. “¡Ah, Erast! ¡Asegúrame que vamos a ser felices como antes!” “¡Lo seremos, Liza, lo seremos!” contestó él. “¡Dios lo quiera! No puedo no creer a tus palabras, ¡porque te amo! Sólo que en mi corazón... ¡Pero basta! ¡Adiós! Mañana, mañana nos veremos.”

Sus encuentros continuaron, ¡pero cómo cambió todo! Erast no podía ya estar complacido con las solas caricias inocentes de su Liza, con sus solas miradas saturadas de amor, el solo roce de la mano, un beso, los puros abrazos. Deseaba más, más y, finalmente, no podía desear nada, pero quien conoce su propio corazón, quien haya meditado sobre la particularidad de sus más tiernos placeres, por supuesto que acordará

conmigo en que cumplir todos sus deseos es la más peligrosa tentación del amor. Liza no era ya para Erast ese ángel de castidad que antes excitaba su imaginación y embelesaba el alma. El amor platónico cedió el lugar a sentimientos de los que él no podía enorgullecerse y que para él ya no eran nuevos. En lo que hace a Liza, tras entregarse a él completamente, sólo por él vivía y respiraba, en todo, como un cordero, se sometía a su voluntad y en los placeres de él ponía su felicidad. Veía en él un cambio y a menudo le decía: “Antes solías ser más alegre, antes solíamos estar con más sosiego y más felices, ¡y yo no temía tanto perder tu amor!”. A veces, al despedirse de ella, él le decía: “Mañana, Liza, no puedo verme contigo: me surgió un asunto importante”, y cada vez ante estas palabras Liza suspiraba.

Finalmente, durante cinco días seguidos ella no lo vio y estuvo con grandísima inquietud; al sexto él llegó con el rostro triste y le dijo: “¡Amada Liza! Tengo que despedirme de vos por algún tiempo. Sabes que estamos en guerra, yo estoy en servicio, mi regimiento sale en campaña”. Liza palideció y por poco no cayó desmayada.

Erast la acariciaba, le decía que siempre iba a amar a la adorable Liza y esperaba a su regreso no separarse ya nunca de ella. Largo tiempo guardó ella silencio, después se deshizo en lágrimas amargas, aferró la mano de él, y mirándolo con toda la ternura del amor le preguntó: “¿No te es posible quedarte?”. “Puedo –contestó él–, pero sólo con grandísima infamia, con una grandísima mancha para mi honor. Todos van a despreciarme; todos van a sentir repugnancia de mí, como de un cobarde, como de un indigno hijo de la patria.” “¡Ah, si es así –dijo Liza–, ve, ve adonde te manda Dios! Pero pueden matarte.” “Morir por la patria no es terrible, amada Liza.” “Yo moriría tan pronto tú no estuvieras más en el mundo.” “¿Pero por qué pensar eso? Yo espero quedar con vida, espero regresar a ti, a mi amiga querida.” “¡Dios quiera, Dios quiera! Cada día, a cada hora voy a rogar por ello. Ah, por qué no sé leer ni escribir. Tú me informarías sobre todo lo que te pasara, y yo te escribiría... ¡sobre mis lágrimas! “No, cuídate, Liza, cuídate para tu amigo. No quiero que llores en mi ausencia.” “¡Hombre cruel! ¡Piensas privarme de este consuelo! ¡No! Una vez que me separe de ti, acaso deje de llorar cuando se seque mi corazón.” “Piensa en el agradable momento en que nos veamos de nuevo.” “¡Voy, voy a pensar en él! ¡Ah, si llegara cuanto antes! ¡Amado, adorable Erast! ¡Recuerda, recuerda a tu pobre Liza, que te ama más que a sí misma!”

Pero no puedo describir todo lo que se decían en esta ocasión. Al día siguiente habrían de verse por última vez.

Erast quería despedirse de la madre de Liza, que no podía contenerse de lágrimas al oír que su cariñoso y lindo *barin* debía irse a la guerra. Él la forzó a tomar algún dinero, diciéndole: “No quiero que Liza en mi ausencia venda su trabajo, que según el acuerdo me pertenece a mí”. La viejecita lo colmó de bendiciones. “¡Quiera el Señor –decía– que regreses con felicidad y que yo pueda verte una vez más en esta vida! Acaso para entonces mi Liza se encuentre un novio como pensamos. ¡Cómo agradecería yo a Dios si vinieras a nuestra boda! ¡Y cuando Liza tenga hijos, sabe, *barin*, que tú debes ser el padrino! ¡Ah! ¡Mucho quisiera yo vivir hasta esto!” Liza estaba de pie junto a su madre y no se atrevía a mirarla. El lector puede imaginarse fácilmente lo que ella sentía en este momento.

Pero qué sentía ella cuando Erast, tras abrazarla por última vez, tras apretarla por última vez contra su corazón, le dijo: “¡Adiós, Liza!”... ¡Qué cuadro conmovedor! La aurora matutina, como un mar carmesí, se derramaba por el cielo del oriente. Erast estaba parado bajo las ramas de una alta encina, manteniendo en sus brazos a su pobre, lánguida y afligida amiga, que al despedirse de él se despedía de su propia alma. Toda la naturaleza permanecía en silencio.

Liza sollozaba... Erast lloraba... la dejó... ella cayó... se puso de rodillas, alzó sus manos al cielo y miraba a Erast que se alejaba... más lejos... más lejos... y finalmente se perdió... resplandecía el sol, y Liza, abandonada, pobre, perdió los sentidos y la conciencia.

Volvió en sí... y el mundo le pareció mustio y triste. Todo lo agradable de la naturaleza se había ocultado para ella junto con el amado de su corazón. “¡Ah! –pensaba–. ¿Para qué me he quedado en este desierto? ¿Qué me contiene de volar tras mi adorable Erast? La guerra no es terrible para mí; terrible es estar sin mi amigo. Vivir con él, morir con él quiero, o salvar con mi muerte su preciosa vida. ¡Espera, espera, amado! ¡Volaré hacia ti!” Quería ya volar tras Erast, pero el pensamiento: “¡Tengo una madre!” la detuvo. Liza suspiró, e inclinando la cabeza, con paso quedo marchó a su cabaña. Desde esa hora sus días fueron días de tristeza y pesar, que había que ocultar a su tierna madre: ¡y por ello más sufría su corazón! Éste solamente se aliviaba cuando Liza, aislándose en lo espeso del bosque, podía derramar lágrimas libremente y gemir por la separación con el amado. A menudo la triste tortolita unía su quejumbrosa voz a los lamentos de ella. Pero a veces –aunque muy raramente– un dorado rayo de esperanza, un rayo de consuelo alumbraba las tinieblas de su aflicción. “Cuando él vuelva, ¡qué feliz voy a ser! ¡Cómo cambiará todo!” Por este pensamiento se iluminaba su mirada, se

renovaban las rosas de sus mejillas, y Liza sonreía como una mañana de mayo tras la noche tempestuosa. De tal modo pasaron cerca de dos meses.

Un día Liza debía ir a Moscú a comprar agua de rosas, con la que su madre se curaba sus ojos. En una de las calles principales se encontró un espléndido carruaje, y en este carruaje vio a Erast. “¡Ah!”, exclamó Liza y se lanzó hacia él, pero el carruaje pasó de largo y dobló hacia un patio. Erast bajó y quería ya ir al porche de una inmensa casa cuando de repente se sintió entre los brazos de Liza. Palideció, después, sin contestar ni una palabra a sus exclamaciones, la tomó de la mano, la condujo a su despacho, cerró la puerta y le dijo: “¡Liza! Las circunstancias han cambiado; me comprometí para casarme; debes dejarme en paz y por tu propia tranquilidad olvidarme. Te he querido y te quiero ahora, es decir te deseo todo bien. Aquí tienes cien rublos, tómalos –le puso el dinero en el bolsillo–, permíteme besarte por última vez y vete a casa”. Antes de que Liza pudiera acordarse él la condujo fuera del despacho y le dijo al sirviente: “Acompaña a esta muchacha hasta la calle”.

Mi corazón se inunda de sangre en este momento. Me olvido del hombre que hay en Erast, estoy dispuesto a maldecirlo, pero mi lengua no se mueve, lo miro, y una lágrima rueda por mi rostro. ¡Ah! ¿Por qué no estaré escribiendo una novela, sino un triste hecho?

¿De modo que Erast engañó a Liza cuando le dijo que iba al ejército? No, en efecto había estado en el ejército, pero en lugar de batirse con el enemigo había jugado a las cartas y perdió casi todos sus bienes. Pronto cerraron la paz, y Erast volvió a Moscú cargado de deudas. Le quedaba un solo medio de enderezar sus circunstancias: casarse con una rica viuda ya mayor, que hacía tiempo estaba enamorada de él. Se resolvió a ello y se mudó a vivir en casa de ella, dedicando un sincero suspiro a su Liza. ¿Pero todo esto puede justificarlo?

Liza se halló en la calle, y en un estado tal que ninguna pluma puede describirlo. “¿Él, él me ha echado? ¿Él ama a otra? ¡Estoy perdida!” ¡Estos eran sus pensamientos, sus sentimientos! Un intenso desmayo los interrumpió por un tiempo. Una buena mujer que iba por la calle se detuvo sobre Liza, que yacía en el suelo, y estuvo tratando de hacerla volver en sí. La desdichada abrió los ojos, se levantó con la ayuda de esta buena mujer, le agradeció y marchó sin saber adónde. “¡No puedo ya vivir –pensaba Liza–, no puedo!... ¡Oh, si el cielo se me cayera encima! ¡Si la tierra tragara a la pobre!... ¡No! ¡El cielo no se cae, la tierra no vacila! ¡Ay de mí!” Salió de la ciudad y de repente se vio a la orilla del profundo estanque a la sombra de antiguas encinas que unas pocas semanas

antes habían sido testigos silenciosos de sus éxtasis. Este recuerdo sacudió su alma; la terribilísima tortura de su corazón se reflejó en su rostro. Pero a los pocos minutos se sumergió en cierta cavilación, examinó a su alrededor, vio a la hija de su vecino (una muchacha de quince años) que iba por el camino, la llamó, sacó de su bolsillo diez imperiales, y dándoselos le dijo: “¡Amable Aniuta, amable amiguita! Llévale este dinero a madrecita, no es robado, dile que Liza es culpable ante ella, que yo le oculté mi amor por un hombre cruel, por E... ¿Para qué saber su nombre? Dile que él me traicionó, pídele que me perdone, Dios la ayudará, bésale la mano así como ahora yo beso la tuya, dile que la pobre Liza te mandó darle un beso, dile que yo...”. En esto se arrojó al agua. Aniuta se echó a gritar, a llorar, pero no podía salvarla, fue corriendo al poblado, se juntó gente y sacaron a Liza, pero ya estaba muerta.

De tal manera acabó con su vida alguien bello de cuerpo y alma. ¡Cuando nos veamos allá, en la nueva vida, yo te reconoceré, tierna Liza!

La sepultaron cerca del estanque, bajo una oscura encina, y pusieron una cruz de madera en su tumba. Allí a menudo me siento caviloso, apoyado sobre el receptáculo donde se hallan los restos de Liza; en mis ojos corre el estanque; sobre mí murmuran las hojas.

La madre de Liza oyó sobre la terrible muerte de su hija y su sangre se heló de horror... sus ojos se cerraron para siempre. La cabaña quedó desierta. En ella aúlla el viento, y los lugareños supersticiosos, al oír por las noches este murmullo, dicen: “Allí está gimiendo un muerto; ¡allí está gimiendo la pobre Liza!”.

Erast hasta el final de su vida fue desdichado. Tras conocer el destino de Liza, no podía consolarse y se consideraba el asesino. Yo lo conocí un año antes de su muerte. Él mismo me contó esta historia y me llevó a la tumba de Liza. ¡Ahora quizá ya se han reconciliado!

• **Vissarión Bielinski. Una mirada a la literatura rusa de 1847 (1848) (fragmento)**

La palabra *progreso* naturalmente debía ser recibida con especial disgusto por los puristas de la lengua rusa, que se indignan de cada palabra extranjera como herejía o cisma en la ortodoxia de la lengua materna. Un purismo tal tiene su base legítima y pertinente, pero ello no obstante es un exclusivismo llevado al último extremo. Algunos de los viejos escritores, a los que no les gusta la literatura rusa actual (porque los ha



sobrepasado con creces y ellos han quedado rezagados de ella y, de ese modo, se han visto privados de jugar en ella algún rol significativo), se revisten de purismo y machacan sin pausa que en nuestro tiempo la maravillosa lengua rusa es deformada y estropeada de mil maneras, particularmente por la introducción de palabras extranjeras. Pero ¿quién no sabe que los puristas decían lo mismo ya en la época de Karamzín? Quiere decir que *nuestra época* sufre aquí una completa falsa acusación, y si es culpable de aquello de lo que la acusan, no lo es en absoluto más que cualquier otra época precedente. Si la utilización en ruso de palabras extranjeras fuera un mal, sería un mal necesario, cuya raíz profunda yace en la reforma de Pedro el Grande, que nos hizo conocer cantidad de nociones hasta entonces completamente extrañas para nosotros, para cuya expresión no teníamos nuestras propias palabras. Por eso era imprescindible expresar las nociones ajenas con palabras ajenas ya listas. Algunas de esas palabras quedaron así sin traducción y sin reemplazo y por eso recibieron derecho de ciudadanía en el vocabulario ruso. Todos se acostumbraron a ellas, y todos las comprenden; ¿para qué expulsarlas? Por supuesto, el hombre sencillo no comprenderá las palabras *instinkt*, *egoizm*, pero no porque sean extranjeras, sino porque las nociones que expresan son extrañas a su mente, y las palabras *pobudka*, *iáchestvo* [sus calcos rusos], no van a ser para él más claras en lo más mínimo que *instinkt* y *egoizm*. La gente sencilla no comprenden muchas palabras puramente rusas cuyo sentido está fuera de su estrecho círculo de nociones vivenciales corrientes, por ejemplo: *acontecimiento*, *contemporaneidad*, *surgimiento*, etc., y comprenden muy bien palabras extranjeras que expresan nociones relacionadas con su modo de vida o que no son ajenas a él, por ejemplo: *pásport*, *biliet*, *assignatsia*, *kvitantsia*, etc. En lo que toca a las personas cultas, *instinkt* para ellos es –como se quiera– más claro y comprensible que *pobudka*, *egoizm* que *iáchestva*, *fakti* que *byti*. Pero si algunas palabras extranjeras se institucionalizaron y recibieron en ruso derecho de ciudadanía, otras en cambio con el correr del tiempo fueron exitosamente reemplazadas por rusas, en su mayor parte creadas a nuevo. Así, dicen que Trediakovski introdujo la palabra *predmiet* [objeto] y Karamzín, *promýshlenost'* [industria]. De palabras rusas como esas, que reemplazaron eficazmente a las extranjeras, hay cantidad. Y seremos los primeros en decir que utilizar una palabra extranjera cuando hay una rusa equivalente significa ofender tanto el buen sentido como el buen gusto. Así, por ejemplo, nada puede ser más absurdo y desopilante que el uso de la palabra *utrírovat'* [del francés *outrer*] en lugar de *exagerar*. Cada época de la literatura rusa ha sido marcada por el flujo de palabras extranjeras; la nuestra, se

entiende, no lo eludió. Y esto no ha de terminar pronto: el conocer nuevas ideas, elaboradas en un suelo ajeno a nosotros, siempre va a traernos también nuevas palabras. Pero cuanto más lejos vayamos, menos se va a notar esto, porque hasta ahora nosotros hemos conocido de golpe todo un círculo de nociones hasta ahora extrañas a nosotros. En la medida en que progresems en el acercamiento a Europa, el caudal de nociones extrañas se va a ir agotando cada vez más, y va a ser nuevo para nosotros solo aquello que sea nuevo para la propia Europa. Entonces naturalmente los préstamos serán regulares, silenciosos, porque ya no vamos a ir detrás de Europa, sino a la par, sin hablar ya de que la lengua rusa con el correr del tiempo va a ser más y más elaborada, se va a desarrollar y volver más flexible y definida.

No hay dudas de que las ganas de llenar el habla rusa con palabras extranjeras sin necesidad, sin un fundamento suficiente, son contrarias al buen sentido y el buen gusto, pero no dañan a la lengua rusa y la literatura rusa, sino a aquellos que están poseídos por ella. Pero el extremo opuesto, es decir el purismo inmoderado, causa las mismas consecuencias, porque los extremos se tocan. El destino de la lengua no puede depender del arbitrio de tal o cual. La lengua tiene su custodio seguro y fiel: su propio espíritu, su genio. Por eso es que de la cantidad de palabras extranjeras introducidas se sostienen solo algunas, y el resto desaparecen por sí solas. A la misma ley están sometidas las palabras rusas de nueva composición: algunas se mantienen, otras desaparecen. Una palabra rusa inventada ineficazmente para expresar una noción extraña no solo no es mejor, sino que decididamente es peor que la palabra extranjera. Dicen que para la palabra *progreso* no es necesario siquiera pensar una nueva palabra, porque se expresa satisfactoriamente con las palabras *logro*, *movimiento hacia delante*, etc. Es imposible acordar con esto. El progreso tiene relación solo con aquello que se desarrolla a partir de sí mismo. Progreso puede ser aun aquello en lo que no haya ningún logro, ni adquisición, ni siquiera un paso adelante; y al contrario, progreso puede ser a veces un fracaso, una caída, un movimiento hacia atrás. Esto se relaciona justamente con el desarrollo histórico. Suele haber en la vida de los pueblos y la humanidad épocas desgraciadas, en las que generaciones enteras son como sacrificadas a las generaciones siguiente. Pasa la mala hora, y del mal nace el bien. La palabra *progreso* se distingue con toda la determinación y la exactitud de un término científico, y en el último tiempo se ha vuelto palabra de uso, la utilizan todos, incluso aquellos que atacan su utilización.

Y por esto, mientras no aparezca una palabra rusa que pueda reemplazarla completamente, vamos a utilizar la palabra *progreso*.

• **Iván Krylov. “El cisne, el bagre y el cangrejo”**

Cuando entre socios no hay acuerdo  
su asunto no ha de marchar bien,  
y antes saldrá de allí un padecimiento.

---

Un cisne, un bagre y un cangrejo  
a tirar de un carro se pusieron  
y los tres juntos se engancharon de él;  
¡Se afanan y se afanan mas el carro no marcha!  
La carga para ellos no habría sido pesada:  
pero es que el cisne tira hacia las nubes,  
el cangrejo hacia atrás, y el bagre para el agua.  
De quién es culpa o no, no somos quién para decir.  
Sólo que el carro todavía está ahí.

• **Tres artículos de Alexandr Pushkin sobre la lengua rusa:**

**1. “Sobre las causas que retrasan la marcha de nuestras bellas letras” (borrador escrito en 1824)**

Se consideran causas que retrasan la marcha de nuestras bellas letras: 1) el uso corriente del francés y el desdén por el ruso. Todos nuestros escritores se han quejado de ello, pero nadie es culpable más que ellos mismos. Salvo para aquellos que escriben versos, la lengua rusa no puede ser lo bastante atractiva para nadie. No tenemos aún literatura ni libros<sup>163</sup>, todos nuestros conocimientos, todas nuestras nociones las hemos abrevado desde la niñez en libros extranjeros, nos hemos acostumbrado a pensar en una lengua ajena; la ilustración del siglo exige objetos importantes de reflexión como alimento para las mentes, que ya no pueden contentarse con los brillantes juegos de la

---

<sup>163</sup>

...en mi país natal  
hay mil revistas, mas ni un solo libro.  
Estoy de acuerdo con el último hemistiquio (nota de Pushkin).

imaginación y la armonía, pero el conocimiento, la política y la filosofía aún no se han explicado en ruso: lengua metafísica no tenemos en absoluto, nuestra prosa está tan poco elaborada que incluso en la simple correspondencia estamos obligados a *crear* giros de palabras para explicar las nociones más corrientes; y nuestra pereza se expresa más de buena gana en una lengua ajena, cuyas formas mecánicas están ya hace tiempo listas y todos conocemos.

Pero la poesía rusa, me dirán, ha logrado un alto grado de instrucción. Estoy de acuerdo con que algunas odas de Deržavin, a pesar de lo irregular del estilo y lo incorrecto de la lengua, están llenas de impulsos de verdadero genio; que en la “Dúshenka” de Bogdanóvich se encuentran versos y páginas enteras dignas de Lafontaine; que Krylov superó a todos los fabulistas que nosotros conocemos, excluyendo, quizá, al propio Lafontaine; que Batiushkov, feliz colaborador de Lomonósov, hizo por la lengua rusa lo mismo que Petrarca por la italiana; que a Žukovski lo hubieran traducido a todas las lenguas, si él hubiera traducido menos.

## **2. “Sobre el prólogo del señor Lémontey a la traducción de las fábulas de I. A. Krylov”**

*Publicado en el “Telégrafo de Moscú”, N° 17, en 1825. La firma N. K. corresponde a las dos últimas consonantes del apellido Pushkin en orden inverso. (Así firmaba en el liceo: Alexandr N. k. sh. p.).*

Los amantes de nuestra literatura se alegraron con la empresa del conde Orlov, aunque también adivinaban que el recurso de la traducción, tan brillante y tan insuficiente, causará algún daño a las fábulas de nuestro inimitable poeta. Muchos han esperado con gran impaciencia el prólogo del señor Lémontey; este es efectivamente muy notable, aunque no del todo satisfactorio. En general, allí donde el autor debió escribir necesariamente de oídas, sus juicios pueden parecer a veces equívocos; por el contrario, sus propias conjeturas y conclusiones son asombrosamente correctas. Lástima que este célebre escritor apenas roce aquellos elementos donde sus opiniones deberían ser muy curiosas. Lee uno su artículo con involuntario fastidio, como cuando a veces se oye la conversación de una persona inteligente que, por sujetarse a ciertas reglas del decoro, muchas cosas no las dice y guarda silencio demasiado a menudo.

Lanzando una rápida mirada a la historia de nuestra literatura, el autor dice algunas palabras sobre nuestra lengua, la reconoce como primitiva, no duda de que sea posible de perfeccionamiento, y, remitiéndose al convencimiento de los rusos, supone que es rica, meliflua y abundante en diferentes giros.

Estas opiniones no eran difíciles de justificar. Como material para la literatura, la lengua eslavo-rusa tiene indiscutible supremacía sobre todas las europeas: su destino ha sido extraordinariamente feliz. En el siglo XI el griego antiguo de repente le abrió su léxico, los tesoros de la armonía, le otorgó las leyes de su meditada gramática, sus maravillosos giros, su majestuoso discurrir, en una palabra, la prohió, liberándola de ese modo de los lentos perfeccionamientos del tiempo. Ya de por sí sonora y expresiva, de aquí en adelante adquiere flexibilidad y corrección. El dialecto popular necesariamente debía diferenciarse del libresco, pero a posteriori se aproximaron, y *ese es el elemento que nos ha sido dado para la comunicación de nuestros pensamientos*.

El sr. Lémontey en vano piensa que el dominio tártaro nos dejó herrumbre en la lengua rusa. Una lengua extraña se extiende no por el sable y los incendios, sino por su propia abundancia y supremacía. ¿Qué nuevas nociones que exigieran palabras nuevas podría traernos una tribu trashumante de bárbaros, que no tenían ni literatura, ni comercio, ni legislación? Su invasión no dejó ninguna huella en la lengua de los chicos educados, y nuestros antepasados, en el curso de dos siglos de gemir bajo el yugo tártaro, rezaban en la lengua natal al Dios ruso, maldecían a los temibles amos y se comunicaban entre sí sus lamentaciones. Ese mismo ejemplo hemos visto en la nueva Grecia. ¿Qué efecto tiene en un pueblo esclavizado la conservación de su lengua? El examen de esta cuestión nos llevaría demasiado lejos. Sea como fuere, apenas si un medio centenar de palabras tártaras pasó al ruso. Tampoco las guerras con Litovia han tenido su influencia en el destino de nuestra lengua; solo ella permaneció como una particularidad intocada de nuestra desdichada patria.

En el reinado de Pedro I comenzó a deformarse visiblemente por la imprescindible introducción de palabras holandesas, alemanas y francesas. Esta moda extendió su influencia también a los escritores, protegidos en ese tiempo por los soberanos y dignatarios; por suerte, apareció Lomonósov.

El sr. Lémontey hace una observación sobre el genio omniabarcativo de Lomonósov, pero no ha mirado desde un punto verdadero al gran colaborador del gran Pedro.

Uniendo una inusual fuerza de voluntad con una inusual fuerza de comprensión, Lomonósov abarcó todas las ramas de la ilustración. La sed de ciencia fue la más fuerte pasión de esta alma colmada de pasiones. Historiador, retórico, mecánico, químico, mineralogista, pintor y versificador, todo lo experimentó y todo lo penetró; es el primero en sumergirse en la historia de la patria, confirma las reglas de la lengua de su sociedad, da leyes y modelos de elocuencia clásica, adivina con el desdichado Rijman [colaborador muerto durante un experimento con pararrayos] los descubrimientos de Franklin, instituye la fábrica, construye él mismo máquinas, dona al arte representativo obras mosaísticas y finalmente nos descubre las verdaderas fuentes de nuestra lengua poética.

La poesía suele ser la pasión exclusiva de algunos, que han nacido poetas: ella abarca y deglute todas las observaciones, todos los esfuerzos, todas las impresiones de sus vidas: pero si nos ponemos a investigar la vida de Lomonósov, encontraremos que las ciencias exactas fueron siempre su principal y preferida ocupación, en tanto la versificación, a veces una diversión, fue más a menudo un ejercicio profesional. En vano buscaríamos en nuestra primera lírica ardientes arrebatos del sentimiento y la imaginación. Su estilo, regular, florido y pintoresco, alcanzará su mérito principal por el profundo conocimiento de la lengua eslava libresca y su feliz confluencia con la lengua del pueblo humilde. Es por eso que la traslación de los salmos y otras intensas e íntimas imitaciones de la alta poesía de los libros sagrados son sus mejores obras. Permanecerán como monumentos de la literatura rusa; largo tiempo deberemos aún estudiar a través de ellos nuestra lengua del verso; pero es extraño quejarse de que las personas mundanas no leen a Lomonósov y exigir que una persona que murió hace setenta años siga siendo incluso hoy favorito del público. ¡Como si a la gloria del gran Lomonósov le hicieran falta los honores insignificantes de un escritor de moda!

Al mencionar el uso exclusivo de la lengua francesa en el círculo educado de nuestras sociedades, el sr. L. con tanta agudeza como justicia observa que por ello mismo la lengua rusa debió sin falta conservar su preciosa frescura, la simpleza y, por así decir, la franqueza de sus expresiones. No puedo justificar nuestra indiferencia por los éxitos de la literatura patria, pero no hay duda de que, si nuestros escritores con ello se privan de mucha satisfacción, por lo menos la lengua y la literatura ganan mucho. ¿Quién desvió la poesía francesa de los modelos de la antigüedad clásica? ¿Quién empolvó y dio rubor a la Melpómene de Racine y aun a la severa musa del viejo

Corneille? Los cortesanos de Luis XIV. ¿Quién le puso el frío lustre de la cortesía y el ingenio a todas las obras de los escritores del siglo XVIII? La sociedad de Mmes. du Deffand, Boufflers, d'Épinay, mujeres muy encantadoras y cultas. Pero Milton y Dante no escribieron para *la sonrisa complaciente del bello sexo*.

La condena dura y justa a la lengua francesa hace honor por la imparcialidad del autor. La verdadera ilustración es imparcial. Al traer como ejemplo el destino de esta lengua de la prosa, el sr. Lémontey afirma que también nuestra lengua no tanto de sus poetas cuanto de sus prosistas debe esperar *su sociabilidad europea*. El traductor ruso [del prólogo] se ofendió por esta expresión; pero si en el original dice *civilisation Européenne*, el que lo escribió casi que tiene razón.

Pongamos que la poesía rusa alcanzó ya un alto nivel de conformación; la ilustración del siglo exige alimentos para la reflexión, las mentes no pueden contentarse solo con los juegos de la armonía y la imaginación, pero el conocimiento, la política y la filosofía aún no se han explicado en ruso; no existe en absoluto entre nosotros una lengua metafísica. Nuestra prosa está tan poco elaborada que incluso en la simple correspondencia estamos obligados a *crear* giros de palabras para explicar las nociones más corrientes, de modo que nuestra pereza se expresa más de buena gana en una lengua ajena, cuyas formas mecánicas están ya hace tiempo listas y todos conocemos.

El sr. Lémontey, al entrar en algunos detalles tocantes a la vida y las costumbres de nuestro Krylov, dijo que este no habla en ninguna lengua extranjera y que solo entiende el francés. ¡*No es verdad!* Replica bruscamente el traductor en una observación suya. En efecto, Krylov conoce las principales lenguas europeas, y, sobre todo, cincuenta años estudió, como Alfieri, el griego antiguo. En otras tierras semejante rasgo de una persona conocida sería celebrado en todas las revistas; pero nosotros en la biografía de los escritores famosos nos contentamos con señalar el año de nacimiento y con la lista de sus servicios, y después nos quejamos de que los extranjeros no saben todo lo que a nosotros se refiere.

Diré como conclusión que debemos agradecer al conde Orlov, que eligió a un poeta verdaderamente popular para que Europa conozca la literatura del Norte. Por supuesto que ni un solo francés se atrevería a poner a nadie por encima de Lafontaine, pero nosotros creo que podemos preferir a Krylov antes que a aquel. Ambos quedarán eternamente como favoritos de sus coterráneos. Alguien observó justamente que la simpleza de alma (*naïveté, bonhomie*) es un rasgo innato del pueblo francés; por el

contrario, el rasgo distintivo de nuestras costumbres es cierta alegre malicia de la mente, el carácter burlón y el pintoresco modo de expresarnos: Lafontaine y Krylov son representantes del espíritu de ambos pueblos.

N. K.

12 de agosto

P.S. Me pareció superfluo hacer observaciones sobre algunos equívocos evidentes, perdonables a un extranjero, sobre la proximidad de Krylov y Karamzín (proximidad no fundada en nada), sobre la incapacidad imaginaria de nuestra lengua para la versificación completamente métrica y otros.

### **3. “Respuesta al artículo en la revista ‘Ateneo’” (1828) (no publicado)**

En el 4º libro de “Ateneo” hay publicado un análisis de los capítulos 4 y 5 de “Onieguin”.

Por romántico, el autor entiende un *lapsus* en beneficio del poeta.

Analizando los caracteres de la novela, los encuentra en general inmorales. Denuesta a Onieguin porque obra con franqueza y moral con Tatiana enamorada y le estrecha la mano a Olga con la mala intención de irritar a su amigo.

Le extraña que el apacible (?) *soñador* (?) (más justo es impetuoso enamorado) Lenski puramente por no tener nada que hacer quiere desafiar a Onieguin a duelo y llama coqueta y niña atolondrada a su desapasionada novia (pues los jóvenes habitualmente se baten por algo, y los amantes nunca celan por naderías).

Se indigna con Tatiana porque, ni bien vio a Onieguin se enamoró locamente, y le escribe una carta amorosa; que, por supuesto, es muy indecente.

Finalmente encuentra que estos dos capítulos no llevan a ninguna parte, cosa que no voy a discutirle.

---

En lo que toca a la versificación, el crítico se refiere a ella de modo condescendiente y con plena alabanza, aunque también encuentra en los dos últimos capítulos de



“Onieguin” 91 cositas y centenares más de otras, que llaman la atención de las personas que han estudiado al modo antiguo.

De las 291 [sic] cositas muchas son dignas de condena, muchas no exigen del autor su piadosa intercesión paternal, cada uno es libre de alabar y denostar todo lo tocante al gusto. Pero el crítico se equivocó al señalar algunas faltas contra la lengua y el sentido. Y yo me he decidido a aclararle las reglas de la gramática y la retórica no tanto para su provecho personal como para edificación de los literatos jóvenes.

---

*Vremian* [en lugar de *vremën*, genitivo plural de *vremia*, “tiempo”], en consecuencia Deržavin se equivocó al decir: «Глагол времян» [*Glagol vremian*, “El verbo de los tiempos”].

Pero Batiushkov (que por otra parte se equivocaba tan frecuentemente como Deržavin) dijo:

La antigua Rus’ y las costumbres  
De los tiempos (*vremian*) de Vladímir.

*Cual un sonido vacío*, en lugar de semejante a un sonido, como un sonido. – En el campo, etc.

La partícula *cual* en lugar del grosero *como* se usa en las canciones y en nuestro dialecto popular, tan puro y agradable. Krylov la usa.

A propósito de Krylov. Presten oídos al dialecto del pueblo humilde, jóvenes escritores, pueden aprender mucho de él, que no encontrarán en nuestras revistas.

Así viste de la tormenta la sombra  
El día apenas nacido.

Ahí donde la analogía entre el caso nominativo y el acusativo puede causar ambigüedad, se debe al menos escribir toda oración en su orden natural (*sine inversione*).

Molesta a la compasión, los locos sufrimientos es una metonimia muy simple.

*Dos siglos disputar no quiero*. “Creo que existe una regla sobre la negación no”... [En ruso, la partícula negativa rige caso genitivo, y no acusativo]

Nuestra gramática aún no está elucidada. Advertiré, en primer lugar, que la así llamada libertad de versificación nos permite desde los tiempos de Lomonósov a usar *indifféremment* después de la partícula negativa no el caso genitivo y el acusativo. Por ejemplo – ... [el artículo no ha sido completado por el autor en algunos puntos como este.]

Segundo, en qué consiste la regla: en que un verbo activo modificado directamente por la partícula *no* rige, en lugar de caso acusativo, el genitivo. Por ejemplo – yo no escribo *de versos* [en caso genitivo]. Pero si el verbo activo depende no de la partícula negativa sino de otra parte del discurso modificada por esa partícula, rige caso acusativo, por ejemplo: Yo no quiero escribir versos, yo no soy capaz de escribir versos. En la siguiente oración –Yo no puedo permitirle comenzar a escribir versos–, ¿acaso la partícula *no* modifica al verbo escribir?

Si el crítico pensara en esto, probablemente estaría de acuerdo conmigo.

Un joven y fresco beso

en lugar de un beso de jóvenes y frescos labios, es una simple metáfora.

De jovenzuelos el alegre gentío

Con sus patines corta sonoramente el hielo.

“en su extracción para el sentido: los chicuelos patinan en el hielo”. Exactamente, esta justa explicación hace honor a la perspicacia del autor.

Sobre sus rojas patas un pesado ganso

Pensando nadar por el seno de las aguas

Pisa cuidadosamente el hielo.

Seno no significa *profundidades*, seno significa *pecho*.

...a tibieza

La chimenea apenas respira

De nuevo una simple metáfora.

El carruaje impetuoso.

Otra metáfora.

Murmullo humano y pisadas [*top*] de caballos...

Expresión de los cuentos populares (Boba Koroliévich).

Lean cuentos populares, jóvenes escritores, para ver las propiedades de la lengua rusa.

“Qué agradable será leer *rop* en lugar de *rópot* [murmullo], *top* en lugar de *tópot* [pisar]” y demás. A esto advertiré a mi crítico que *rop*, *top* y demás se usan como formas populares en muchas provincias rusas. NB me ha sucedido asimismo oír *stúkot* en lugar de *stuk* [golpe].

Si nuestros engolados críticos dudan de si se nos puede permitir utilizar figuras retóricas y tropos, de los que ellos mismos pueden recibir alguna noción en el curso preparatorio de su estudio, qué dirán entonces de los atrevimientos poéticos de Calderón, Shakespeare o nuestro Deržavin. Qué dirán sobre Potiomkin de esto último,

Que osó pesar

El espíritu ruso, el poder de Catalina,  
Y afirmándose en ellos quiso  
Eleva tu trueno a aquellos abismos  
En los que la antigua Roma se posaba  
Y hacía vacilar el universo.

O sobre el guerrero que

Abandonó con la cabeza enlaureada

O ...

Las personas que se tienen por campeones de las viejas gramáticas deberían por lo menos tener información escolar sobre gramáticas y retóricas, y tener aunque fuera una pequeña noción de las propiedades de la lengua rusa.

• Vissarión Bielinski. “Sobre la *póviest*’ rusa y las *póviesti* del sr. Gógol”<sup>164</sup>  
(*Arabescos y Mírgorod*) (1835)\*

La literatura rusa, a pesar de su insignificancia, a pesar incluso de lo dudoso de su existencia, que ahora muchos reconocen como una ilusión, la literatura rusa ha experimentado cantidad de influencias ajenas y propias, se ha distinguido por cantidad de tendencias. En tanto esto tiene relación directa con el objeto de mi artículo, señalaré, a grandes rasgos, las más capitales de estas influencias y tendencias. La literatura nuestra comenzó por el siglo del “escolasticismo”, porque la tendencia de su gran fundador<sup>165</sup> no fue tanto artística cuanto científica, lo que se reflejó también en su poesía, a causa de sus falsas nociones sobre el arte. La fuerte autoridad de sus indotados sucesores, de los cuales los principalísimos fueron Sumarókov y Jeráskov, apoyó y sostuvo esta tendencia. No teniendo ni una chispa del genio de Lomonósov, estas personas gozaron de no menor y hasta si no más autoridad que él, y comunicaron a la joven literatura un carácter “pesadamente pedante”. El mismo Deržavin pagó, por desgracia, un tributo demasiado grande a esta tendencia, con lo que mucho perjudicó tanto su originalidad como su éxito en los que lo continuaron. A causa de esta tendencia la literatura se dividió en la “oda” y el “poema épico o heroico”. El último, en particular, se consideraba la revelación más solemne del genio poético, la corona de la actividad creadora, el alfa y el omega de cualquier literatura, la meta final de la actividad artística de cada pueblo y la humanidad toda. {Esta tendencia ridícula y lamentable fue a tal punto fuerte y tanto tiempo se prolongó que muchos literatos en 1813 aconsejaban al sr. Ivanchin-Písariev, que había escrito la bastante vanilocua “Inscripción sobre el campo de Borodinó”, escribir –¿qué creen?– ¡un “Poema épico”!...} La “Petriada” originó una prole digna de sí: la “Rusíada” y “Vladímir”: y estas, a su turno, algunos largos Pedros y finalmente la cacareada “Alejandríada”... Después sólo se oía cómo nuestros líricos, “embebidos del canto de la oda” según expresión de uno de ellos, en sus retumbantes odas forzaban a porfía “a bailar ríos y galopar colinas”... Esa era la tendencia principal, característica; ya en ese entonces y después hubo otros, aunque no tan fuertes: Krylov

<sup>164</sup> La palabra rusa *póviest*’ puede ser análoga de “relato”, por la generalidad de lo que denota y a la vez la particularidad que representa dentro de los géneros literarios rusos, o “cuento”, en tanto aquella denominación se extendió antes de que esta última alcanzara su sentido moderno. En la misma familia de palabras encontramos *poviestvovanie* y *poviestvovátel*’, que conviene traducir respectivamente como “narración” y “narrador”. (N. del T.)

\* Las notas al pie de este artículo, salvo aclaración de que pertenezcan al traductor, son tomadas de la edición rusa disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/gvs/gvs-3402.htm>. Véase Белинский, 1835.

<sup>165</sup> Se refiere a Mijaíl Lomonósov.

engendró una parva de fabulistas, Ózerov, de trágicos, Žukovski, de baladistas, Batiushkov, de elegistas. En una palabra, cada talento notable ha forzado a bailar al son de su caramillo a una multitud de escritores indotados. Todavía el siglo del pesado escolasticismo no había terminado, todavía estaba, como se dice, en todo su apogeo, cuando Karamzín fundó una nueva escuela, dio a la literatura una nueva tendencia<sup>166</sup>, que al principio limitó al escolasticismo, y a posteriori lo mató completamente. Ese es el principal y más grandioso mérito de esta tendencia, que fue necesaria y útil como reacción y perjudicial en tanto tendencia falsa, que, cumplida su obra, exigía, a su turno, una fuerte reacción. A causa de la inmensa y despótica influencia de Karamzín y su multifacética actividad literaria, la nueva tendencia gravitó largo tiempo sobre el arte, sobre la ciencia, sobre el curso de las ideas y la educación de la sociedad. El carácter de esta tendencia consistía en la “sentimentalidad”, que fue el reflejo limitado de la literatura europea del siglo XVIII. En la época en que esta tendencia “sentimental” estaba en todo su florecimiento, Žukovski introdujo el “misticismo” literario, que consistía en la “ensoñación” unida a “lo fantástico” falso, pero que en realidad no era otra cosa que un “sentimentalismo” un tanto elevado, mejorado y renovado, y aunque engendró una parva de imitadores indotados, fue un gran paso adelante. {Hablando de Žukovski, yo tengo en vista la tendencia que él produjo en la literatura, no la valoración de sus méritos literarios, entiendo sus baladas y un pequeño número de piezas originales, pero en absoluto sus traducciones, de las que nuestra literatura se enorgullece con justicia.} Desde la mitad de la segunda década del siglo XIX concluyó completamente esta uniformidad en la tendencia de la actividad creadora: la literatura se dispersó por diferentes caminos. Aunque la inmensa influencia de Pushkin (que, digamos de paso, constituye, en el desierto firmamento de nuestra literatura, junto con Deržavin y Griboiédov<sup>167</sup> por ahora la única constelación poética que brilla para los siglos) a este período de nuestra literatura también le comunicó cierto carácter común, en primer lugar, el propio Pushkin era demasiado diverso en los tonos y las formas de sus obras, luego, la influencia de las viejas autoridades no había perdido aún su fuerza, y finalmente, el conocimiento de la literatura europea mostró nuevos géneros y el nuevo carácter del arte. Junto con el poema “pushkiniano” aparecieron: la novela, la *póviest*, el drama, se fortaleció la elegía y no fueron olvidados: la balada, la oda, la fábula, incluso la propia égloga y el idilio.

<sup>166</sup> Se refiere al Sentimentalismo.

<sup>167</sup> Gavriila Deryavin (1743-1816): poeta clasicista de los tiempos de Catalina II. Alexandr Griboiédov (1795-1829): autor de la célebre pieza “La desgracia de ser inteligente” (Горе от ума).

Ahora es completamente otra cosa: ahora toda nuestra literatura se ha convertido a la novela y la *póviest'*. La oda, el poema épico, la balada, la fábula, incluso el así llamado, o, mejor dicho, que así se ha dado en llamar, “poema romántico”, el poema “pushkiniano”, que estuvo a punto de inundar y ahogar nuestra literatura, todo esto ahora no es más que el recuerdo de cierto tiempo alegre pero pasado ya hace mucho. La novela lo ha matado todo, se lo ha tragado todo, y la *póviest'*, que vino junto con aquella, borró incluso las huellas de todo lo otro, y ante la cual la propia novela se aparta con respeto y le da paso por delante de ella. ¿Qué libros se leen y se agotan más que ninguno? Las novelas y *póviesti*. ¿Qué libros les reportan a los literatos tanto casas como aldeas? Las novelas y *póviesti*. ¿Qué libros escriben todos nuestros literatos, convocados y no convocados, comenzando por la más alta aristocracia literaria hasta los más revoltosos caballeros del Tolkun y el mercado de Smolensk? Novelas y *póviesti*. ¡Fantástica cosa! Pero esto aún no es todo: ¿en qué libros se despliega la vida humana, las normas de la moralidad, los sistemas filosóficos y, en una palabra, todas las ciencias? En las novelas y *póviesti*.

¿Como consecuencia de qué razones ocurrió este fenómeno? ¿Quién, qué genio, qué potente talento produjo esta nueva tendencia?... Esta vez no hay un culpable: la razón está en el espíritu de los tiempos, en la tendencia generalizada y, puede decirse, universal.

Es cierto, también aquí hubo influencia de literaturas extranjeras, lo que es muy natural, pues un pueblo que ha comenzado a participar en la vida de la parte educada de la humanidad no puede ser ajeno a ningún movimiento intelectual general. Por lo menos, esto ya no ha sido consecuencia del éxito o la fuerte autoridad de un personaje cualquiera, sino que fue consecuencia de la exigencia general. Es cierto, aún no hemos olvidado, al menos de nombre, al bisabuelo de nuestras novelas: *Iván Vyžigin*;<sup>168</sup> pero ha sido su bisabuelo sólo por el tiempo de su aparición, y no por su mérito interior. No fue su éxito el que forzó a todos a escribir novelas, pero él demostró la necesidad general. Era preciso que alguien comenzara. Además, la cuestión no consistía en si iba a tener éxito en Rusia la novela. Esta cuestión ya había sido resuelta, pues entonces las novelas traducidas de Walter Scott ya habían comenzado a diseminarse por Rusia en un amplio torrente. La cuestión consistía en si podía tener éxito en Rusia la novela rusa, escrita en ruso y extraída de la vida rusa. Al señor Bulgarin le aconteció resolver antes que otros esta cuestión: eso es todo.

<sup>168</sup> Novela de Fadéi Bulgarin (1789-1859), publicada en 1829.

La novela aún ahora está en su plena intensidad, y quizá por mucho tiempo o para siempre va a conservar el lugar de honor recibido, o, mejor dicho, conquistado por ella entre los géneros del arte; pero la *póviest'* en todas las literaturas es ahora el objeto exclusivo de atención y actividad de todo aquel que escribe y lee, nuestro pan de cada día, nuestro libro de cabecera, que leemos cerrando los ojos a la noche, leemos abriéndolos a la mañana. Hay aún un tercer género de poesía que debería, en nuestro tiempo, compartir el dominio con la novela y la *póviest'*: el drama, aunque sus éxitos están tapados por el éxito de la novela y la *póviest'*. A causa de esta tendencia generalizada, aun en nuestra literatura se han convertido en géneros dominantes de la poesía la novela y la *póviest'*, y así ha sido, repito, no tanto como consecuencia de una ciega imitación o el predominio de algún fuerte talento, o, finalmente, de la fascinación por un éxito demasiado fuera de lo común de alguna obra, cuanto como consecuencia de la necesidad general y el espíritu de los tiempos.

¿En qué se encierra, pues, la razón de esta necesidad general, este espíritu de los tiempos, que todas las literaturas han resumido en forma de novelas y *póviesti'*?

La poesía cuantifica y reproduce los fenómenos de la vida, por así decir, de dos maneras. Estas maneras son opuestas la una a la otra, aunque llevan a un solo objetivo. El poeta o bien recrea la vida según su propio ideal, que depende de la imagen de su modo de ver las cosas, de su relación con el mundo, con el siglo y el pueblo en el cual vive, o bien la reproduce en toda su desnudez y verdad, permaneciendo fiel a todos los detalles, tintes y matices de su realidad. Por eso a la poesía se la puede dividir en dos secciones, por así decir: en “ideal” y “real”. Expliquémonos.

La poesía de cualquier pueblo, en sus comienzos, suele estar de acuerdo con la “vida” pero en discordia con la “realidad”, pues en la niñez de cada pueblo, como en la niñez de cada persona, la “vida” siempre rivaliza con la “realidad”. La verdad de la vida es inaccesible tanto para uno como para el otro; su elevada simpleza y naturalidad es incomprendible a su inteligencia, es insatisfactoria para su sentimiento. Aquello que a un pueblo viril, así como a una persona viril, le parece el triunfo de la existencia y la más alta poesía, para él sería un amargo, inconsolable desencanto, después del cual ya no hay por qué ni para qué vivir. Desprovista y desnudada de sus tintes falsos, la vida se le representaría como una seca, aburrida, marchita y pobre prosa, como si la verdad y la realidad no fueran compatibles con la poesía; como si el sol fuera menos espléndido y radiante cuando es solo un simple y oscuro globo, y no la triunfal carroza de Febo; como si la cúpula azul celeste del cielo fuera menos maravillosa cuando ya no es el

Olimpo estrellado, residencia de los dioses inmortales, sino un espacio infinito limitado por nuestra vista, que mezcla en sí miríadas de mundos; como si finalmente la tierra, residencia del hombre, fuera menos asombrosa cuando yace no sobre los hombros de Atlante, sino que se sostiene y se mueve en el océano del aire, sostenida por ninguna mano, ¡sometida a la sola y simple ley de gravedad!... De ese modo era como la humanidad primordial, en la figura del griego, en toda la plenitud de sus fuerzas bullentes, en todo el apogeo de su fresco y vivo sentimiento y su joven y floreciente imaginación, explicaba el fenómeno del mundo físico como influencia de fuerzas supremas y secretas. Del mismo modo explicaba él los fenómenos del mundo moral, subordinándolos a la influencia de cierta fuerza temible e irresistible a la que llamó “destino”. Para el griego no había leyes de la naturaleza, no había libre voluntad humana. Y es por eso que todo lo que entraba en el círculo de la vida corriente, todo lo que se explicaba por una razón sencilla, lo consideraba indigno de la poesía, la humillación del arte, en una palabra, “baja naturaleza”, expresión tan estúpidamente comprendida, tan absurdamente tomada por los franceses del siglo XVIII. Para él no existía la persona con su libre voluntad, con sus pasiones, sentimientos y pensamientos, sufrimientos y alegrías, deseos y privaciones, pues él aún no había reconocido su individualidad, pues su “yo” desaparecía en el “yo” de su pueblo, idea que trepida y respira en sus creaciones poéticas. Sus canciones líricas no llevan en sí la marca de su mirada sobre el mundo, las huellas de su aspiración a penetrar sus secretos, no hay en ellas pensamiento mustio, triste ensoñación: son simplemente o un himno triunfal de gratitud o un llameante ditirambo de alegría, expresión de una afectuosidad inconsciente, pues él miraba la naturaleza con la mirada del amante, no del pensador, la amaba, no la investigaba, y estaba plenamente satisfecho y fascinado por ella. Mirándola, no preguntas, sino éxtasis se estrujaba en su alma, y él derramaba este éxtasis o en un himno de gratitud o en un furibundo ditirambo o en una oda triunfal. Este es su lirismo; ahora miremos su epopeya y su drama. ¿Qué es para él la vida de cualquier persona particular: esa novela, tan simple y tan corriente? ¡Denle un rey, un semidiós, un héroe! ¿Qué es para él el cuadro de una vida privada, con sus preocupaciones y afanes, con su elevación y su ridículo, con su pena y su alegría, amor y odio: ese relato, tan mezquinamente detallado, tan vanamente insignificante? ¡Desenvuelvan ante él el cuadro de una lucha de pueblo contra pueblo, preséntenle un espectáculo, combates y derramamientos de sangre, donde tomen parte los mismos moradores del cielo y que concluyen por arbitrio y proyecto del despótico destino! La



novela y la *póviest'* para él son vulgares, denle un poema, un poema inmenso, majestuoso, lleno de maravillas, un poema en el cual se refleje y se vea toda su vida, con todos los matices, como se refleja y se ve en el sereno espejo limpio del océano infinito el cielo azul celeste con sus nubes, ¡denle una *Iliada*! Pero pasa el siglo de las maravillas, por voluntad o más allá de su voluntad, el pueblo se acerca a la vida real y, en lugar del poema, exige el drama. Pero tampoco aquí se traiciona: solamente se alejó del pasado, pero no lo ha olvidado, no se ha enfriado con respecto a él, no se ha deshabitado a él. Ya comienza a mirar hacia la vida, pero, insatisfecho con ella, no quiere trasladarla a la poesía, sino que es a la poesía a quien quiere trasladar a aquella. Abandonando el presente, en el pasado busca elementos para su drama; y por eso su drama no es “el nuestro”, no es el drama “shakespeariano”, representante de la vida real; la lucha de las pasiones con la voluntad del hombre, no: es el género de un ritual arcano, religioso, un misterio oscuro, sacerdotisa y profetisa del destino, en una palabra, es la “tragedia”, la tragedia sublime y noble, en su grandeza regia, heroica, la tragedia con máscara y coturnos. Su héroe debe ser un rey, un semidiós, un héroe, con trono, corona o yelmo en la cabeza, con un cetro, una espada o un escudo en la mano, con un manto largo y ondulante; su contenido debe ser el sino de toda una generación de reyes, semidioses o héroes, estrechamente relacionado con el destino de algún pueblo o algún suceso grandioso, pues la suerte de la persona humilde y los detalles de una vida privada hubieran ultrajado su grandeza regia, alterado su carácter religioso, pues el pueblo quería verse en la escena a sí mismo, su vida, no a una persona, no la vida de esta persona. Para su drama, tanto como para su poema, elige de la vida sólo lo sublime y noble y arroja todo lo corriente, común, doméstico, pues su vida está en la plaza, en el campo de batalla, en el templo, en el tribunal, y allí está su poesía, no en el círculo doméstico; los personajes de su tragedia deben hablar un lenguaje elevado, ennoblecido, poético, pues son reyes, semidioses, héroes; su coro debe expresarse en una lengua arcaica, oscura y a la vez solemne, pues es el órgano, el intérprete de la voluntad de un horroroso hado.

Tal suele ser el carácter de la poesía de los pueblos primordiales, tal era la poesía de los griegos.

Pero la niñez no es eterna para el hombre, no es eterna para un pueblo, no es eterna para la humanidad; tras ella sigue la juventud, luego la virilidad, y más allá la vejez. La poesía también tiene sus edades, que siempre son paralelas a las edades del pueblo. El siglo de la poesía ideal concluye con la edad de la niñez y de la juventud del pueblo, y

entonces el arte debe o cambiar su carácter o morir. Con el arte de la humanidad nuestra, novísima, sucedió, como veremos más abajo, lo primero; con el arte de la humanidad antigua sucedió lo último, pues al pueblo cuya poesía, al principio, era ideal a consecuencia de su vida ideal, no le era posible pasar a la poesía real. Tercamente, contrariando a la naturaleza, se agarra del pasado tanto en el espíritu como en las formas, y, varón experimentado, que ha perdido irremisiblemente la fe en lo maravilloso, que se ha familiarizado con la experiencia de la vida, se esfuerza en dotar a sus creaciones poéticas de un colorido ideal. Pero en tanto su poesía no se aviene con la vida, lo que nunca podría ser, ¿es asombroso entonces que se quede sobre los zancos, por la poca estatura, se dé rubor, por no tener el color natural de la juventud, se inflame, por la falta de voz, que lo maravilloso en él pase a ser una fría alegoría, el heroísmo un quiijotismo? Tal fue la poesía griega cuando, concluido su círculo, como una sombra pálida se asomó en Alejandría. Pero más a menudo esto sucede con los pueblos cuya poesía se desarrolló no a partir de la vida, sino que apareció como consecuencia de la imitación: siempre suele ser una parodia de su modelo; su grandeza, nobleza e idealidad se parecen a un payaso con púrpura de oropel y una corona de papel, paseándose con importancia en la entrada al retablo. Tal fue la literatura latina y francesa clásica (fundamentalmente la dramática). La nobleza imaginaria y la elevación de la tragedia clásica francesa no fue otra cosa que pequeña burguesía en un ámbito cortesano, el lacayo con el frac del *barin*<sup>169</sup>, la corneja con plumas de pavo real<sup>170</sup>, una simiesca imitación de los griegos, pues no estaba de acuerdo con la vida. Pero esto se ve más patentemente en los poemas. La *Iliada* fue creada por un pueblo, y en ella se reflejaba la vida de los helenos, era para ellos un libro sagrado, fuente de religión y moralidad, y esta *Iliada* es inmortal. Pero díganme, por Dios, qué son estas *Eneidas*, estas *Jerusalenes liberadas*, estos *Paraisos perdidos* y *Messiadas*... ¿No son el extravío de los talentos que, quien más quien menos, alcanzaron a extraviar a sus entusiastas? ¿Quién los conoce, quién se admira ahora de ellos? ¿No parecen viejos soldados a los que se rinde respeto no por sus méritos, no por sus hazañas, sino por su senectud? ¿No pertenecen al número de esos prejuicios creados por la imaginación, que el pueblo respeta cuando les cree, y que compadece cuando ya no les cree, los compadece o por su antigüedad o por costumbre o por pereza y por no tener tiempo libre para examinarlos de una vez para siempre y hacerlos añicos?... Pero esto es una cuestión secundaria: voy

<sup>169</sup> Amo, señor, en la Rusia de la servidumbre.

<sup>170</sup> Alusión a la fábula de Krylov “La corneja”, que se planta en la cola unas pocas plumas de pavo real para parecerse a estos, y recibe la repulsa enfurecida tanto de los pavos como de las otras cornejas.

al asunto. La niñez del mundo antiguo terminó; la fe en los dioses y lo maravilloso ha desaparecido; el espíritu de heroísmo ha desaparecido; llegó el siglo de la vida real, e infructuosamente la poesía se plantó sobre las tablas: en ella ya no había esta elevada simpleza, esta grandeza simple, noble, serena y gigante, cuya razón se encerraba en la armonía del arte con la vida, en la verdad poética. El mundo se transformó por la cruz, y la humanidad renovada y espiritualizada marchó por otro camino. Nació la idea del hombre, el ser individual, separado del pueblo, curioso sin referencias, en sí mismo... La melancólica canción del trovador, en la cual se volcaba la pena de amor, la queja de la campesina sufriente o la princesa recluida, la canción de triunfo y victoria, la *póviest'* de amor, de venganza, de proezas de honor: todo esto recibió una respuesta... El poema se convirtió en novela. Es cierto, esta novela era caballescaca, soñadora, mezcla de realidad y fantasía, de lo posible con lo imposible, pero ya no un poema, y en ella maduraban las semillas de la novela actual. Finalmente, en el siglo XVI se cumplió una definitiva reforma en el arte: Cervantes mató con su incomparable *Don Quijote* la tendencia falsamente ideal de la poesía, y Shakespeare la concilió para siempre y la combinó con la vida real. Con su mirada ilimitada y abarcadora del mundo penetró en el inaccesible santuario de la naturaleza humana y la verdad de la vida, miró y atrapó las palpitaciones misteriosas de su pulso secreto. Inconsciente poeta-pensador, reprodujo en sus creaciones gigantescas la naturaleza moral, conforme con sus leyes eternas, inamovibles, conforme con su plan primordial, como si él mismo hubiera participado en el establecimiento de estas leyes, en el esbozo de este plan. Nuevo Proteo, supo inspirar una "alma viva" en la realidad muerta; profundo analista, supo en las más nimias, en apariencia, circunstancias de la vida y las acciones de la voluntad del hombre encontrar la clave para resolver los más altos fenómenos psicológicos de su naturaleza moral. Nunca acude él a ningún resorte o soporte en el curso de sus dramas; su contenido se desarrolla libre, naturalmente, a partir de su misma esencia, por las inmutables leyes de la necesidad. La verdad, la altísima verdad, ese es el carácter distintivo de sus creaciones. No tiene ideales en el sentido convencional de esta palabra; sus hombres son hombres de verdad, tal como son, como deben ser. Cada drama suyo es un símbolo, una parte separada del mundo, concentrada por un truco de la fantasía en los estrechos marcos de una obra artística y presentada como si fuera en miniatura. Él no tiene simpatías, no tiene costumbres, inclinaciones, no tiene ideas preferidas, tipos preferidos: es imparcial como

el pensativo diácono, encanecido entre órdenes, que

serenamente mira al rostro a los acusados,  
el bien y el mal atendiendo indiferente.<sup>171</sup>

Él fue la brillante aurora y el amanecer triunfal de una nueva era, de un arte verdadero, y encontró respuesta en los poetas del más nuevo tiempo, que regresaron al arte su dignidad, humillada, profanada por los clásicos franceses. Ya a fines del siglo XVIII, en las figuras de Goethe y Schiller, dos grandes genios –que comenzaron su actividad por el estudio de Shakespeare– siguieron sus huellas. A comienzos del siglo XIX apareció un nuevo gran genio, penetrado de su espíritu, que completó la unión del arte con la vida, tomando como mediadora a la historia. Walter Scott en ese sentido fue un segundo Shakespeare, fue la cabeza de una gran escuela, que ahora se ha vuelto general y universal. ¿Y quién sabe? Quizá alguna vez la historia se vuelva una obra de arte y reemplace a la novela, así como la novela reemplazó a la epopeya... ¿Acaso ya ahora no están todos convencidos de que la creación divina es más alta que cualquiera humana, que ella es el más asombroso poema que sólo se pueda imaginar, y que la más alta poesía consiste no más que en reproducirla en su completa verdad y fidelidad?...

Así, he aquí otro aspecto, la poesía, he aquí la poesía “real”, la poesía de la vida, la poesía de la realidad, finalmente, la verdadera y auténtica poesía de nuestro tiempo. Su carácter distintivo consiste en la fidelidad a la realidad; no recrea la vida, sino que la reproduce, la reconstruye y, como un vidrio convexo, refleja en sí, bajo un punto de vista, sus diversas manifestaciones, eligiendo de estas las necesarias para componer un cuadro pleno, vivo y único. Por el volumen y los límites del contenido de este cuadro deben determinarse la grandeza y genialidad de la creación poética. Para concluir la caracterización de lo que yo llamo poesía “real”, agregaré que su eterno héroe, el objeto inmutable de su inspiración, es el hombre, el ser autónomo, que actúa libremente, individual, símbolo del mundo, su revelación final, enigma curioso para sí mismo, pregunta concluyente de la propia inteligencia, último enigma de su afán curioso... ¡La resolución de este enigma, la respuesta a esta pregunta, la solución de este problema, debe ser la plena “conciencia”, que es el secreto, el objeto y la causa de su existencia!...

¿Es asombroso después de esto que en nuestro tiempo se haya desarrollado preferentemente esta tendencia real de la poesía, esta estrecha combinación del arte con la vida? ¿Es asombroso que el carácter distintivo de las más nuevas obras en general consista en una sinceridad implacable, que en ellas la vida aparezca como si fuera en su oprobio, en toda su desnudez, en toda su horrorosa fealdad y en toda su triunfal belleza,

<sup>171</sup> Cita inexacta de *Borís Godunov* de Pushkin, escena del Monasterio del Milagro.

que en ellas es como si la abrieran con un bisturí? Nosotros exigimos no el ideal de la vida, sino la vida misma, tal como ella es. Sea fea, sea linda, pero no queremos adornarla, pues pensamos que en la representación poética ella es igual de maravillosa en un caso o en el otro, y es por eso justamente que es verdadera y que donde está la verdad está también la poesía.

Así, ¿en nuestro tiempo sería imposible la poesía “ideal”? No, justamente en nuestro tiempo es posible ella, y a nuestro tiempo le está destinado desarrollarla, solo que no en el mismo sentido que los antiguos. En ellos la poesía era “ideal” a causa de su vida ideal; en nosotros ella existe como consecuencia del espíritu de nuestro tiempo. Hablando de la poesía “real”, yo he mencionado solamente la epopeya y el drama y nada dije del lirismo. ¿En qué se diferencia el lirismo de nuestro tiempo del lirismo de los antiguos? En ellos, como ya he dicho, esto era una inconsciente efusión de éxtasis, ocurrida por la plenitud y exuberancia de su vida interior, despertada ante la conciencia de su existencia y modo de ver el mundo exterior y expresada en la plegaria y la canción. Para nosotros la naturaleza exterior, sin relación con la idea de la vida en general, no tiene ningún sentido, ningún significado, no tanto gozamos de ella cuanto aspiramos a desentrañarla; para nosotros nuestra vida, la conciencia de nuestra existencia, es más un problema que buscamos resolver, antes que un don del que nos apuremos a aprovecharnos. Hemos puesto la vista en “ella”, nos hemos habituado a “él”; para nosotros la vida no es un alegre festín, no es un júbilo festivo, sino que es terreno de labor, de lucha, de privaciones y de sufrimientos. De allí viene esta angustia, esta tristeza, estas cavilaciones y, junto con ellas, este afán de pensar, de los que está penetrado nuestro lirismo. El poeta lírico de nuestro tiempo antes se entristece y se queja que se admira y se alegra, antes pregunta e investiga que exclama sin reparos. Su canción es una queja, su oda, una pregunta. Si su canción es dirigida a la naturaleza exterior, él no se asombra de ella, no la elogia, sino que busca en ella arrancar los secretos de su existencia, de su destino, de sus sufrimientos. Para todo esto le parecen estrechos los marcos de la oda antigua, y traslada su lirismo a la epopeya y el drama. En este caso en él la naturalidad, la armonía con las leyes de la realidad, son un asunto secundario; en este caso él es como si conviniera de antemano, se pusiera de acuerdo con el lector para que este le crea de palabra y busque en su creación no la vida, sino la idea. La idea, este es el objeto de su inspiración. Como en la ópera para la música se escriben palabras y se inventa una trama, así él crea, por voluntad de su fantasía, una

forma para su idea. En este caso su campo es infinito; tiene abierto todo un mundo real e imaginario, todo el suntuoso reino de la ficción, el pasado y el presente, la historia y la fábula, la tradición, la superstición popular y la creencia, ¡y la tierra, el cielo y el infierno! Sin ninguna duda, aún aquí hay una lógica, una verdad poética, leyes de la posibilidad y la necesidad, a las que él permanece fiel, sólo que el caso está en que él mismo se crea estas condiciones. Esta novísima poesía “ideal” extrae su principio de la antigua, pues de aquella tomó la nobleza, la grandeza y el lenguaje poético y elevado, tan contrapuesto al habitual, coloquial, y la evasión de todo lo nimio y corriente. Para no hablar demasiado, diré que a las creaciones de tal género pertenecen, por ejemplo: el *Fausto* de Goethe, el *Manfredo* de Byron, *Dziaby* de Mickiewicz, *Lalla-Ruk* de Tomás Moro, las *Visiones fantásticas* de Jean Paul, las imitaciones de Goethe y Schiller de los antiguos (*Ifigenia*, *La novia de Mesina*) y demás. Ahora creo que he explicado bastante satisfactoriamente la diferencia entre lo que llamo poesía “ideal” y “real”.

Por otra parte, hay puntos de contacto en los cuales se juntan y confluyen dos elementos de la poesía. Aquí se debe referir, en primer lugar, los poemas de Byron, Pushkin, Mickiewicz, estos poemas en los cuales la vida humana se representa, cuanto es posible, en su verdad, pero sólo en sus manifestaciones más solemnes, en sus momentos más líricos; después todas estas obras jóvenes, inmaduras pero bullentes por exceso de energía, cuyo objeto es la vida real pero en las cuales esta vida es como recreada y transfigurada ya como consecuencia de alguna idea querida, entrañable, o de un talento limitado, aunque poderoso, o, finalmente, por exceso de impetuosidad, que no deja al autor penetrar de manera más profunda y fundamental en la vida y aprehenderla tal como ella es, en toda su verdad. Así son *Los bandidos* de Schiller, este ditirambo llameante, salvaje, semejante a lava arrojada de lo profundo de un alma joven, enérgica, donde el suceso, los caracteres y las situaciones son como pensados para la expresión de las ideas y los sentimientos del autor, tan intensamente agitados que para ellos serían demasiado estrechas las formas del lirismo. Algunos encuentran en las primeras obras dramáticas de Schiller muchas frases; por ejemplo, dicen ellos, de todo el inmenso monólogo de Karl Moore, cuando informa a los bandidos sobre su padre, una persona en una situación semejante podía decir acaso unas dos-tres palabras.\* Para

---

\* Karl Moore: ¡Acaso las palabras de este viejo no podían despertarlos! ¡Aun el eterno sueño se hubiera visto destruido por ellas! ¡Oh, miren, miren! ¡Las leyes de la naturaleza se han convertido en un juguete del malhechor, los lazos de la naturaleza se han roto! ¡El hijo ha matado a su padre!

Los bandidos: ¿Qué dice el jefe?

Karl Moore: ¡No! ¡Esta palabra incluso disminuye su delito! ¡No! Él no ha dado muerte: él ha martirizado, ha extenuado, ha torturado –pero todas estas palabras son insuficientes– y el mismo infierno

mí, no hubiera dicho ni una palabra, sino que acaso sólo habría mostrado en silencio con la mano a su padre, y no obstante en Schiller Moore habla mucho, en sus palabras no hay ni sombra de fraseología. El caso es que aquí habla no el personaje, sino el autor, que en toda esta creación no hay la verdad de la vida, pero hay la verdad del sentimiento, no hay realidad, no hay drama, pero hay un abismo de poesía; situaciones falsas, antinaturales, pero un sentimiento fiel, una idea profunda; en una palabra, el caso es que *Los bandidos* de Schiller hay que mirarlos no como un drama, representante de la vida, sino como un poema lírico en forma de drama, un poema llameante, bullente. El monólogo de Karl Moore hay que mirarlo no como una expresión natural, corriente, de los sentimientos de un personaje que se encuentra en una determinada situación, sino como una oda, cuyo sentido u objeto es la expresión de indignación contra los hijos-monstruos, que pisotean la santidad del deber filial. Como consecuencia de una mirada así, me parece que deben desaparecer todas las frases en esta obra de Schiller y ceder el lugar a la verdadera poesía.

En general puede decirse que casi todos los dramas de Schiller, en mayor o menor medida, son así (excepto *María Estuardo* y *Guillermo Tell*), pues Schiller era no tanto un gran dramaturgo en particular cuanto un gran poeta en general. El drama debe ser en su más alto grado un espejo sereno e imparcial de la realidad, y la personalidad del autor debe desaparecer en él, pues es preponderantemente poesía real. Pero Schiller incluso en su *Wallenstein* se hace oír, y solamente en *Guillermo Tell* aparece como un verdadero dramático. Pero no lo acusen de falta de genio o limitación; hay inteligencias, hay caracteres tan originales y maravillosos, tan poco parecidos a la parte restante de los hombres, que parecen extraños a este mundo, y en cambio el mundo les parece extraño a ellos, y, descontentos con él, se crean su propio mundo y viven sólo en él: Schiller fue de este tipo de hombres. Sometiéndose al espíritu de los tiempos, quería ser “real” en sus creaciones, pero la “idealidad” quedaba como el carácter predominante de su poesía, a causa de la inclinación de su genio.

Así, la poesía puede dividirse en “ideal” y “real”. Sería difícil resolver a cuál de ellas dar preferencia. Quizá, cada una de ellas es igual a la otra, cuando satisface las condiciones de la creación, o sea cuando la “ideal” armoniza con el sentimiento, y la “real”, con la verdad de la vida que ella representa. Pero creo que la última, nacida a

---

se hubiera estremecido ante este delito. —¡Hijo... a tu padre!... ¡Oh, miren miren! ¡ha perdido el conocimiento! En este sótano metió el hijo a su padre: ¡frío, desnudez, sed! Miren, miren: ¡este es mi padre!...

consecuencia de nuestro tiempo positivo, satisface más su necesidad predominante. Por otra parte, mucho aquí significa la individualidad del gusto. Pero, sea como fuere, en nuestro tiempo una y otra son igualmente posibles, igualmente accesibles y comprensibles para todos; pero, con todo esto, la última es con preferencia la poesía de nuestro tiempo, más comprensible y accesible para todos y cada uno, más conforme con el espíritu y la necesidad de nuestro tiempo. Ahora *La novia de Mesina* y *Juana de Arco* de Schiller encontrarán simpatía y respuesta; pero obras entrañables y favoritas de la época siempre seguirán siendo aquellas en las que la vida y la realidad se reflejan fiel y verdaderamente.

No sé por qué, en nuestro tiempo, el drama no presenta tan grandes éxitos como la novela y la *póviest'*. ¿No será porque aquél sin falta exige un Goethe, un Schiller, si no un Shakespeare, en cuyas obras la naturaleza es particularmente avara, o porque los talentos dramáticos son en general particularmente raros? No sé resolver esta pregunta. Quizá, la novela es más cómoda para la representación poética de la vida. Y en efecto, su volumen, sus marcos son indeterminados hasta lo infinito. Es menos orgullosa, menos caprichosa que el drama, pues, cautivando no tanto por sus partes y fragmentos cuanto por el todo, admite en sí tales minucias que con toda su aparente insignificancia, si uno las mira por separado, tienen un sentido profundo y un abismo de poesía en relación con el todo, en lo general de la obra; en tanto que los estrechos marcos del drama, directa o tangencialmente, en mayor o menor medida pero siempre sometidos a condiciones específicas, exigen una particular rapidez y vivacidad en el curso de la acción y no pueden admitir en sí grandes detalles, pues el drama, con preferencia por sobre todos los géneros de la poesía, representa la vida humana en su manifestación más alta y solemne. Así, la forma y las condiciones de la novela son más cómodas para la representación poética del hombre examinado en relación con la vida en sociedad, y este es, me parece, el secreto de su éxito fuera de lo común, su predominio incondicional.

Pero ¿la “*póviest'*”? ¿Su significación, el secreto de su predominio, ahora despótico, imperioso, que no admite rivalidad? ¿Qué es y para qué sirve esta *póviest'*, sin la cual el librito de la revista es lo mismo que una persona en la sociedad sin botas ni corbata, esta *póviest'* que ahora todos escriben y todos leen, que se ha entronizado tanto en el *boudoir* de la mujer mundana como en el escritorio del más rematado erudito, esta *póviest'*, finalmente, que es como si hubiera desalojado a la novela misma?... Alguna vez y en alguna parte se dijo maravillosamente que “la *póviest'* es un episodio del ilimitado



poema de los destinos humanos”. Esto es muy cierto; sí, la *póviest'* es una novela disgregada en partes, en miles de partes; un capítulo arrancado de una novela. Nosotros somos gente ocupada, nos afanamos sin cesar, corremos de aquí para allá, valoramos el tiempo, no tenemos tiempo de leer libros grandes y largos, en una palabra, necesitamos la *póviest'*. Nuestra vida contemporánea es demasiado diversa, complicada, fraccionada: nosotros queremos que se refleje en la poesía como en un cristal tallado, anguloso, repetida millones de veces en todas las formas posibles, y exigimos la *póviest'*. Hay sucesos, hay ocasiones que, por así decir, no alcanzarían para un drama, no se convertirían en una novela, pero que son profundos, que en un instante concentran tanta vida que uno no habría de vivirla ni en un siglo: la *póviest'* los atrapa y los encierra en sus estrechos marcos. Su forma puede hacer lugar en sí a todo lo que quieran: un liviano cuadro de costumbres, una punzante burla sarcástica sobre el hombre y la sociedad, un profundo misterio del alma, el cruel juego de las pasiones. Breve y rápido, ligero y profundo a la vez, vuela de objeto en objeto, desmenuza la vida en migajas y arranca hojitas del gran libro de esta vida. Reúnan esas hojitas bajo una cubierta, ¡y qué libro amplio, qué novela inmensa, qué complejo poema se armaría con ellas! ¡Qué son en comparación con él vuestras infinitas *Mil y una noches* o los abundantes en episodios *Mahabarata* y *Ramayana*! ¡Qué bien le iría a este libro el título *El hombre y la vida*!...

En la literatura rusa la *póviest'* es aún una visita, pero una visita que, semejante a un erizo, desaloja a los antiguos y verdaderos dueños de su domicilio legal. Yo ya he dicho, al comienzo de mi artículo, y ahora lo repito, que la novela y la *póviest'* “son los únicos géneros que aparecieron en nuestra literatura no tanto por espíritu de imitación cuanto a consecuencia de la necesidad”. Pienso que el razonamiento precedente contiene en sí una explicación bastante satisfactoria de la causa de su aparición y éxito. Ahora echemos una mirada a su marcha en nuestra literatura.

La *póviest'* nuestra comenzó hace poco, hace muy poco, precisamente desde los años veinte de la corriente centuria. Hasta ese mismo tiempo era una planta exótica, traída de allende el mar por capricho y moda y transplantada por la fuerza en el suelo natal. Quizá por eso no prendía. Karamzín fue el primero, si bien con la ayuda de Makárov, que invitó a esta visita, blanqueada y ruborizada como una comerciante rusa, llorona y lagrimeante como una mimada criatura mojigata, arrogante e inflamada como una tragedia clásica, tediosamente aleccionadora y empalagosamente moralizante como una peregrina hipócrita, discípula de Madame de Genlis, ahijada del bonachón Florián.

A ese género de *póviesti* pertenecen todos las *póviesti* escritas antes de los años veinte, y por suerte no se escribieron muchos: *El soto de Maria*, de Žukovski, algunas *póviesti* del difunto V. Izmaïlov y... la verdad, no recuerdo cuáles más.

En los años veinte se manifestaron las primeras tentativas de crear la verdadera *póviest'*. Este fue el tiempo de la reforma literaria generalizada que apareció a consecuencia del incipiente conocimiento de las literaturas alemana, inglesa y la nueva francesa, y con las sanas nociones sobre las leyes de la creación. Si la *póviest'* no obtuvo entonces los éxitos actuales, por lo menos hizo que se le prestara una atención generalizada por su novedad y falta de precedentes.

[...] <sup>172</sup>

...Marlinski, Odóievski, Pogodin, Polevói, Pávlov, Gógol, aquí está el círculo completo de la historia de la *póviest'* rusa. Sí, completo, quizá excesivamente completo; pero yo he hablado aquí de todos las *póviesti* notables en algún aspecto, y esta notabilidad consiste no en el solo valor artístico, sino también en el tiempo de su aparición, en su influencia, buena o mala, en la literatura, en el mayor o menor grado de su talento, y, finalmente, en su mismo carácter y tendencia. Los autores que he nombrado deben ser mencionados en la historia de la *póviest'* rusa según todos estos aspectos, y son sus verdaderos representantes. De los otros, que son muchos, muy muchos, me callo, pues con todos sus méritos no tocan el objeto de mi artículo, y por eso paso al sr. Gógol. Con él concluiré la historia de la *póviest'* rusa, y con él concluiré mi artículo, que contra mi voluntad y expectativas se ha hecho muy largo.

Poniéndome a analizar las obras del sr. Gógol, yo no sin intención me he extendido sobre la poesía en general, sobre las *póviesti* como género y sobre la *póviest'* rusa; sólo con que haya sabido desarrollar mi idea, los lectores verán que todos estos elementos se encuentran en una relación esencial entre sí. Me parece que para la valoración debida de cualquier autor notable es necesario determinar el carácter de sus creaciones y el lugar que él debe ocupar en la literatura. El primero se puede explicar no de otro modo que con la teoría del arte (se entiende que conforme con las nociones del que juzga); el segundo, con la comparación del autor con otros que han escrito o escriben en el mismo género que él. Hemos visto que entre nosotros aún no hay *póviest'* en el sentido propio de esta palabra. El sr. Marlinski es destacable como el primero que nos hizo alusión a

---

<sup>172</sup> Salteamos el análisis de los escritores mencionados a continuación para pasar directamente a Gógol. (N. del T.)

qué cosa es la *póviest'*; para el príncipe Odóievski la *póviest'* es solamente la forma; dos-tres experimentos exitosos del sr. Pogodin aún no constituyen una autoridad, tanto porque su mérito es limitado, cuanto porque para su autor ellos fueron una cosa secundaria, un descanso de sus ocupaciones eruditas. Así, quedan sólo el sr. Pávlov y el sr. Polevói; pero el sr. Pávlov recién ha comenzado su carrera, y por más magnífico que sea el comienzo, por él no puede pronunciarse un juicio decidido sobre el escritor; por consiguiente, la primogenitura del poeta-narrador queda para el sr. Polevói. Pero en sus *póviesti* o, más justamente, en la mayor parte de sus *póviesti* hay un muy importante defecto [...]. Este defecto consiste en que en ellas, así como en sus novelas, ante muchos signos evidentes de verdadera creación, de verdadero valor artístico, se nota también gran parte de inteligencia, de esta inteligencia escrutadora, clara y multifacética, que busca reposo en la actividad artística y para la cual la misma fantasía es como si fuera un medio de estudiar la naturaleza y la vida del hombre. Esto, en su mayor parte, son verificaciones sintéticas de observaciones analíticas sobre la vida. Veamos si no hay entre los nuestros un poeta narrador para el cual la poesía constituya el objetivo de la vida, y la ciencia sea su reposo, para el cual la *póviest'* sea un género, y no una forma, un género tan imprescindible y falto de relatividad como el relato para Balzac, la canción para Béranger, el drama para Shakespeare, que sea sólo poeta, y no alguna otra cosa, poeta por vocación, poeta por imposibilidad de no ser poeta. Me parece que, bajo estas condiciones, de los escritores contemporáneos {No incluyo en este número a Pushkin, que ya cumplió el círculo de su actividad artística.} ninguno puede llamarse poeta con gran seguridad y sin cavilar un tanto como el sr. Gógol.

Yo ya dije que la tarea de la crítica y la verdadera valoración de las obras de un poeta sin falta deben tener dos objetivos: determinar el carácter de las obras analizadas y señalar el lugar al que dan derecho a su autor en el círculo de los representantes de la literatura. El carácter distintivo de las *póviesti* del sr. Gógol consiste en la simpleza de la invención, la impronta popular [*narodnost'*], la completa verdad de la vida, la originalidad y la animación cómica, siempre doblegada por un profundo sentimiento de tristeza y melancolía. La causa de todas estas cualidades se encierra en una sola fuente: el sr. Gógol es un poeta, un poeta de la vida real.

¿Saben qué defecto se encuentra en general en nuestra crítica? Ésta no está del todo bien adaptada a nuestras exigencias. El crítico y el público son dos rostros que platican: es preciso que se hayan puesto condiciones, que hayan convenido en el significado del

objeto elegido para su plática. De otro modo les será difícil comprenderse uno a otro. Ustedes analizan una obra, hablan con importancia de las leyes de la creación, las aplican a la obra analizada y, como  $2 \times 2 = 4$ , demuestran que es excelente. ¿Y bien? El público está admirado con vuestra crítica y concuerda completamente con ustedes, viendo que, en efecto, los puntos de las leyes estéticas han sido cumplidos correctamente y que en la obra “todo marcha bien”. Pero esto es lo malo: que a menudo sucede que aquel olvida la obra encomiada antes de olvidar vuestra crítica. ¿Por qué es así? Porque la obra analizada por ustedes fue un trabajo astuto, de mercería, y no una creación bella, que, quizá, tenía una forma estética, pero carecía del espíritu de la vida estética. Entre nosotros son aún tan sinuosas las nociones sobre lo bello y el gusto está aún en tal niñez que nuestra crítica imprescindiblemente debe apartarse en sus métodos de la europea. Aunque algunos ociosos de nuestra estética digan que es como si las reglas de lo bello estén determinadas entre nosotros con exactitud matemática, yo pienso de otro modo, pues, por un lado, los productos propios de estos estetas, que se distinguen demasiado por su trabajo de hacha, contradicen bruscamente las leyes de lo bello, determinadas con exactitud matemática, y por el otro, las leyes de lo bello nunca pueden distinguirse por su exactitud matemática, porque se fundan en el sentimiento, y a aquel en quien no haya aceptación de lo bello, le parecerán siempre fuera de la ley. Y además, ¿de qué deberán extraerse las leyes de lo bello si no de las bellas creaciones? ¿Y hay entre nosotros muchas de estas bellas creaciones? No, que cada uno interprete a su modo sobre las condiciones de la creación y las reafirme con hechos, es la mejor manera de desarrollar una teoría de lo bello. El objetivo del crítico ruso debe consistir no tanto en ampliar el círculo de las nociones de la humanidad sobre lo bello, cuanto en extender en su patria las nociones ya conocidas, “establecidas”, sobre este objeto. No teman, no se avergüencen de que vayan a repetir las zagas y no dirán nada nuevo. Esto nuevo no es tan fácil y frecuente como habitualmente se piensa: con átomos apenas perceptibles se pega a las moles de lo viejo. Lo más viejo será en usted nuevo si es una persona con opinión y profundamente convencida de lo que dice: su individualidad y su modo de expresión aun a lo que sea en usted “viejo” deben darle un carácter de novedad.

Así, según mi opinión, la primera y principal cuestión que se antepone para que el crítico resuelva es si “exactamente esta obra es bella, exactamente este autor es poeta”.

De la resolución de esta cuestión fluyen las respuestas sobre el carácter y la importancia de la obra.

La capacidad de creación es un gran don de la naturaleza; el acto de creación, en el alma del que crea, es un gran misterio; el momento de creación es un momento de gran sacerdocio; la creación es algo sin objetivo con un objetivo; inconsciente con conciencia, libre con dependencia: esas son sus leyes fundamentales. Ellas serán muy claras cuando se extraigan del acto de creación.

El artista siente la necesidad de crear. Esta necesidad llega a él de repente, inesperadamente, sin que la demande y de modo completamente independiente de su voluntad, pues él no puede determinar ni el día ni la hora ni el minuto para su actividad creadora: ¡esta es la libertad de creación, esta es la independencia de la persona del creador! La necesidad de crear trae detrás de sí la idea que yace en el alma del artista, que la domina, la carga. Esta idea puede ser una de las ideas humanas comunes, ya hace tiempo conocidas; pero el artista la toma no por elección, sino involuntariamente, la toma no como objeto de la inteligencia del que contempla, sino que la toma en sí como su sentimiento, dominado por el presentimiento trepidante de su sentido profundo y misterioso. Esta acción se manifiesta maravillosamente con la intraducible palabra francesa "*concevoir*". El artista siente en sí la presencia de la idea percibida (*concue*), pero, por así decir, no la ve claramente y padece de deseo de hacerla palpable para sí y para los otros: este es el primer acto de la creación. Pongamos que esta idea sea la idea de los celos, y vamos a seguir su desarrollo en el alma del poeta. Con preocupación y padecimiento la lleva en el secreto santuario de su sentimiento, como una madre lleva a su niño en su útero; gradualmente esta idea se revela ante sus ojos, se convierte en imagen viva, pasa a ser un "ideal", y él, como si fuera en una niebla, ve al fogoso africano Otelo, con su frente morena y surcada de arrugas, oye sus salvajes aullidos de amor, odio, desesperación y venganza, ve los cautivadores rasgos de la mansa y amante Desdémona, oye sus vanas palabras y sus gemidos en medio de la cerrada medianoche. Estas imágenes, estos ideales, a su turno van cobrando forma, maduran, se aclaran gradualmente; finalmente, el poeta ya los ve, habla con ellos, conoce su forma de hablar, sus movimientos, sus maneras, modo de andar, los rasgos del rostro, los ve en toda su estatura, de todos lados, los ve con ambos ojos y tan claramente como si fuera en realidad, en efecto, los ve antes de que su pluma les haya dado forma, exactamente como Rafael vio delante de sí la celestial, no hecha por manos imagen de la Madonna

antes de que su pincel fijara esta imagen en el lienzo, exactamente como Mozart, Beethoven, Haydn, oyeron los maravillosos sonidos de su alma convocados por ellos mismos antes de que su pluma fijara estos sonidos en el papel. Este es el segundo acto de la creación. Después el poeta da a su creación formas visibles, accesibles para todos: este es el tercer y último acto de la creación. No es tan importante, pues es la consecuencia de los dos primeros.

Así, el principal y distintivo indicio de la creación consiste en la secreta clarividencia, en el sonámbulo poético. Aún la creación del artista es un secreto para todos, aún no tomó en sus manos la pluma, y ya los ve claramente, ya puede calcular los pliegues de sus vestimentas, las arrugas de su frente, surcada por las pasiones y la pena, y ya los conoce mejor de lo que ustedes conocen a su padre, hermano, amigo, a su madre, hermana, a la bienamada de su corazón; asimismo él sabe también qué es lo que van a decir y hacer, ve todo el hilo de los acontecimientos que los hilvana y une entre sí. ¿Dónde ha visto estos rostros, dónde ha oído sobre estos sucesos y qué cosa es su creación? ¿La consecuencia de una prolongada y múltiple experiencia, de una fina observación, de un profundo saber pescar las similitudes y determinarlas con bruscos rasgos? ¿Qué son sus ideales? ¿Acaso son rasgos distintos, dispersos en la naturaleza y reunidos en uno para conformar determinados tipos, constituidos según una medida tomada de antemano, como creían y decían los honorables estetas de tiempos idos?... ¡Oh, nada de esto, absolutamente nada!... Él no ha visto en ninguna parte los personajes por él creados, no los ha copiado de la realidad, o no: él ha visto todo esto en un sueño fatídico, profético, en momentos luminosos de revelación poética, en estos momentos que solo conoce el talento, los vio con los ojos que todo lo ven de su sentimiento. Y es por eso que los caracteres creados por él son tan fieles, parejos, firmes; por eso el enredo, el desenlace, los nudos y el curso de su novela o drama son tan naturales, verosímiles, libres; por eso es que leyendo su creación ustedes es como si estuvieran en un mundo maravilloso y armónico, como el mundo divino; por eso es que ustedes se habitúan tan bien a él, lo comprenden tan profundamente y lo retienen tan firmemente en su memoria. aquí no hay contradicciones, no hay falsificaciones ni adulación; pues aquí no hubo cálculo de credibilidad, no hubo consideraciones, no se trató de juntar cabo con cabo; pues esta obra no fue hecha, no fue compuesta, sino que se creó en el alma del artista como si fuera por intuición de una fuerza superior y misteriosa, que se encontraba dentro y fuera de él mismo; pues, respecto a esto, él mismo sería el terreno

que tomó en sí el fértil grano arrojado por una mano desconocida, que vegetó y se hizo un árbol frondoso y de amplia copa... Sea del género que sea tal obra –“ideal”, “real”–, siempre es verdadera, “verdadera poéticamente”. *La tempestad* de Shakespeare es una obra absurda, es el extraño capricho de su creador; en ella actúan tanto personas como almas incorpóreas, en ella actúa Calibán, una criatura monstruosa, fruto del amor de un demonio con una hechicera; pero aun esta obra es verdadera, verdadera poéticamente; pues, leyéndola, ustedes le creen a todo, todo lo encuentran natural; pues, tras leerla, nunca la olvidarán, y ante vuestras miradas siempre van a pasearse las maravillosas imágenes de Próspero, Miranda, Ariel, imágenes aéreas, tejidas de nieblas nocturnas, irrigadas de púrpura por la aurora, plateadas por un rayo de luna. Sea del género que sea tal obra, siempre es perfecta y ajena a los defectos. ¿Pero por qué aun en las obras de los más geniales poetas encuentran, junto a grandes bellezas, también grandes defectos? Porque tales creaciones o bien no están maduras en el alma, no han nacido, sino que han sido arrojadas, como los abortos, antes de tiempo, o bien porque los autores, a consecuencia de sus falsas comprensiones sobre el arte o a consecuencia de objetivos y cálculos equis se han hecho los pícaros y los metafísicos o han escrito a veces en minutos fríos, prosaicos, pues las ideas e ideales poéticos –estos misterios celestiales– deben manifestarse en luminosos minutos de revelación, que se llaman minutos de inspiración, de éxtasis artístico. En una palabra, los defectos siempre están donde termina la creación y comienza el trabajo.

Ahora, creo, es fácil explicar que es la “falta de objeto con un objetivo, la inconsciencia con conciencia”. Cuando el poeta crea, quiere expresar, en un símbolo poético, alguna idea equis, en consecuencia tiene un objetivo y actúa con conciencia. Pero ni la elección del objetivo ni su desarrollo dependen de su voluntad, dirigida por la inteligencia, en consecuencia, su accionar es “sin objeto” e “inconsciente”.

Ahora, ¿qué es “la libertad de la creación respecto de la figura del que crea cuando hay dependencia de él”? El poeta es esclavo de su objeto, pues no manda ni en su elección ni en su desarrollo, pues no puede crear ni por orden ni por encargo ni por propia voluntad, si no siente la inspiración, que decididamente no depende de él: en consecuencia, la creación es libre e independiente de la figura del que crea, que aquí aparece tanto como pasivo a la vez que como activo. ¿Pero por qué en la creación del artista se refleja tanto el siglo como el pueblo, como su propia individualidad? ¿Por qué en él se refleja tanto la vida como las opiniones, como el grado de formación del artista?

¿En consecuencia la obra depende de él, en consecuencia es tan señor de ella cuanto su esclavo? Sí, ella depende de él como depende el alma del organismo, como depende el carácter del temperamento. Esto se puede explicar mejor que nada con un sueño. El sueño es una cosa libre, pero a la vez dependiente de nosotros. El melancólico tiene sueños terribles, fantásticos; el flemático aun en sueños duerme y come; el actor oye aplausos, el militar ve batallas, el empleaducho coimas, y así. Así el artista se refleja en sus creaciones. Los héroes de Byron son tipos del orgullo, con pasiones, deseos y sufrimientos inhumanos; las creaciones de Hoffman son sueños fantásticos, y así.

No es muy difícil a todo esto aplicar las obras del sr. Gógol, como hechos a la teoría. Yo por esto no entiendo que este poeta sea igual a Shakespeare, Byron, Schiller y otros. Pero aquí no se trata del grado, de la grandeza del talento, sino del talento: para el genio y el talento las leyes son unas, a pesar de toda su desigualdad. ¿Díganme qué impresión antes que nada produce en ustedes cada *póviest'* del sr. Gógol? ¿No los fuerza a decir: “¡Qué sencillo es esto, habitual, natural y cierto, y, a la vez, qué original y nuevo!”? ¿No se asombran aun ustedes de por qué a ustedes mismos no le vino a la cabeza esa misma idea, por qué ustedes mismos no podían inventar estos mismos personajes, tan corrientes, tan conocidos por ustedes, que han visto tan a menudo, y rodearlos de estas mismas circunstancias, tan difundidas, tan comunes, que tanto los han aburrido en la vida real y tan interesantes, fascinantes, en la representación poética? He aquí el primer indicio de una obra verdaderamente artística. Después, ¿no han tratado con cada personaje de su *poviest'* tan íntimamente como si lo conocieran de hace tiempo, como si hubieran vivido largamente con él? ¿No completan con su imaginación su retrato, aun sin eso ya dibujado por el autor en toda su estatura? ¿No están en condiciones de agregarle nuevos rasgos, como si hubieran sido olvidados por el autor, no están en condiciones ustedes de contar sobre este personaje algunas anécdotas, como si hubieran sido dejadas de lado por el autor? ¿No creen ustedes en la palabra, no están dispuestos a jurar que todo lo contado por el autor es la pura verdad, sin ninguna adición de ficción? ¿Cuál es la causa de esto? Que estas creaciones son señaladas por el sello del verdadero talento, que son creadas por las inmutables leyes de la creación. Esta sencillez de la invención, esta desnudez de la acción, esta parquedad del dramatismo, este carácter nimio y corriente de los sucesos descriptos por el autor, son indicios fieles, no engañosos, de la creación; esto es poesía real, poesía de la vida real, de la vida, íntimamente conocida por nosotros. Yo no me asombro en lo más mínimo, igual que



algunos, de que el sr. Gógol sea un maestro en hacer todo de nada, que sepa interesar al lector con detalles vacuos, insignificantes, pues no veo en esto absolutamente ningún saber: el saber presupone cálculo y trabajo, y donde hay cálculo y trabajo no hay creación, allí todo es falso y no fiel ante la más cuidada y fiel copia de la realidad. Y cuanto más corriente, más vulgar, por así decir, sea el contenido de una *poviest'* que ha interesado demasiado la atención del lector, mayor talento manifiesta de parte del autor. Cuando un talento mediocre se pone a dibujar fuertes pasiones, profundos caracteres, puede encabritarse, estirarse, soltar sonoros monólogos, manifestar “cosas maravillosas”, engañar al lector con un brillante remate, formas hermosas, el contenido mismo, un cuento maestro, una fraseología florida: frutos de su erudición, inteligencia, educación, experiencia en la vida. Pero si se pusiera a representar cuadros ordinarios de la vida, de la vida habitual, prosaica, oh, créanme, para él esto sería una verdadera piedra de tropiezo, y su marchita, fría e inanimada obra los hará bostezar. En efecto, forzarnos a prestar el más vivo interés a la disputa de Iván Ivánovich con Iván Nikíforovich, hacernos reír hasta las lágrimas –con las tonterías, la nulidad y la debilidad mental de estos dos pasquines vivos– de la humanidad, es asombroso; pero forzarnos después a sentir lástima de estos idiotas, lástima de alma, forzarnos a separarnos de ellos con tal profundamente triste sentimiento, forzarnos a exclamar junto con él: “¡Qué hastío en este mundo, señores!”, helo aquí, helo aquí a este arte divino que se llama creación; ¡he aquí a ese talento artístico, para el cual donde está la vida está la poesía! Y tomen casi todos las *póviesti* del sr. Gógol: ¿cuál es su carácter distintivo? ¿Qué es casi cada una de sus *póviesti*? Una comedia cómica, que comienza con tonterías, continúa con tonterías y termina con lágrimas, y que, finalmente, se llama “vida”. Y así son todas sus *póviesti*: ¡al comienzo cómicas, después tristes! Y así es nuestra vida: ¡al comienzo cómica, después triste! ¡Cuánta poesía hay aquí, cuánta filosofía, cuanta verdad!...

En cada persona deben distinguirse dos costados: el general, humano, y el particular, individual; cualquier persona antes que nada es persona y recién después Iván, Sidor y demás. Exactamente así también en las creaciones artísticas se deben distinguir dos caracteres: el carácter de creación, común a todas las obras bellas, y el carácter del colorido, comunicado por la individualidad del autor. Yo ya he tocado, en líneas generales, el primer carácter en las *póviesti* del sr. Gógol; ahora lo examinaré más detalladamente; después voy a hablar del carácter individual de sus creaciones y,

finalmente, concluiré mi artículo con una rápida mirada a aquellas de sus *póviesti* de los que se pueda decir alguna cosa en particular.

Yo ya he dicho que los rasgos distintivos del carácter de las obras del sr. Gógol son la simpleza de la invención, la completa verdad de la vida, la *naródnost'*, la originalidad: todo esto son rasgos generales; después la animación cómica, siempre doblegada por un profundo sentimiento de tristeza y melancolía: rasgo individual.

“La simpleza de la invención” en la poesía real es uno de los más fieles indicios de la verdadera poesía, del talento verdadero y a la vez maduro. Tomen cualquier drama de Shakespeare, tomen, por ejemplo, su *Timón de Atenas*: esta pieza tan sencilla, tan poco compleja, tan parca en el embrollo de los sucesos, que, verdaderamente, es imposible incluso contar su contenido. La gente ha engañado a una persona que amaba a la gente, denostaron sus santos sentimientos, lo privaron de la fe en la dignidad humana, y esta persona odió a la gente y la maldijo: y eso es todo, no hay nada más. ¿Y bien? ¿Se han formado ustedes, por mis palabras, de alguna noción sobre esta gran creación de un gran genio? ¡Oh, de veras, ninguna! Pues esta idea es demasiado corriente, demasiado conocida por todos y cada uno, demasiado gastada y deteriorada en miles de obras, buenas y malas, comenzando por el *Filoctetes* de Sófocles, engañado por Ulises y que maldice a la humanidad, hasta Tíjon Mijéievich, engañado por una mujer pérfida y un pariente bribón {“El bebedor”, *poviest'* del sr. Ushákov, en la *Biblioteca de Lectura.*}. Pero ¿la forma en la que está expresada esta idea, el contenido de la pieza y sus detalles? Los últimos tan nimios, tan vacuos y a la vez tan conocidos por cualquiera que los aburriría mortalmente si se me ocurriera referírseles. Y, no obstante, en Shakespeare estos detalles son tan interesantes que ustedes no se arrancarán de ellos, y, sin embargo, su nimiedad y la vacuidad de estos detalles preparan una horrible catástrofe, que pone los pelos de punta: la escena en el bosque, donde Timón con enfurecidas maldiciones, con amargos y ponzoñosos sarcasmos, con una furia concentrada, serena, ajusta cuentas con la humanidad. Y después, ¡cómo expresarles a ustedes este sentimiento que despierta en el alma la noticia de la muerte del réprobo voluntario! Y toda esta horrible, si bien no sangrienta, tragedia, horrible incluso en su simpleza, en su serenidad, se prepara como una comedia tonta, un cuadro repulsivo, cómo la gente ensalza a una persona, la ayudan a arruinarse y luego la olvidan, esta gente que

del amor se avergüenza, expulsa las ideas,

negocia su libre voluntad,

inclina la cabeza ante los ídolos

¡y pide dinero, y cadenas!<sup>173</sup>

Y aquí tienen la vida, o, mejor dicho, un prototipo de la vida, ¡creado por el más grande de los poetas! Aquí no hay efectos, no hay escenas, no hay barroquismos dramáticos, todo es simple y corriente, como el día el muyik, que en días hábiles come y ara, duerme y ara, y en día de fiesta come, bebe y se embriaga. Pero en eso es que consiste la tarea de la poesía real, para extraer la poesía de la vida de la prosa de la vida y sacudir el alma con la fiel representación de esta vida. ¡Y tan fuerte y profunda es la poesía del sr. Gógol en su simpleza y mezquindad exteriores! Tomen su “Propietarios de los viejos tiempos”: ¿qué hay en ellos? Dos parodias de la humanidad que en el transcurso de algunas decenas de años beben y comen, comen y beben, y después, como sucede desde antaño, mueren. ¿Pero de dónde esta fascinación? Ustedes ven toda la vulgaridad, toda la ruindad de esta vida, animal, monstruosa, caricaturesca, y entre tanto toman tal interés en los personajes de la *póviest'*, se ríen de ellos, pero sin maldad, y después sollozan con Filemón por su Baucis<sup>174</sup>, compadecen su pesadumbre honda y fuera de lo terreno, y se enojan con el heredero miserable, ¡que derrocha la fortuna de los dos simplones! Y después, se imaginan tan vivamente a los actores de esta tonta comedia, tan claramente ven su vida, ¡usted, que probablemente nunca estuvo en la Pequeña Rusia, nunca ha visto tales cuadros y no ha oído de tal vida! ¿Por qué esto? Porque es muy simple y, en consecuencia, muy fiel; porque el autor encontró poesía en esta vida vulgar y absurda, encontró el sentimiento humano que mueve y vivifica a sus héroes: este sentimiento es la costumbre. ¿Saben ustedes lo que es la costumbre, este extraño sentimiento del que Pushkin dijo:

La costumbre por el cielo nos es dada:

¡Es reemplazante de la felicidad!<sup>175</sup>

¿Pueden ustedes presuponer la posibilidad de un marido que solloza sobre el sepulcro de su mujer, con la cual se ha mostrado los dientes cuarenta años, como un

<sup>173</sup> Cita del poema *Los gitanos*, de Pushkin.

<sup>174</sup> Héroes de una leyenda griega que se convirtieron en símbolo de la bondad y fidelidad conyugal; cuando los dioses les preguntaron su deseo íntimo, ellos contestaron: no separarse hasta la muerte misma y morir el mismo día.

<sup>175</sup> *Evgueni Onieguin*, capítulo 2, estrofa XXXI.

gato con un perro? ¿Entienden ustedes que se pueda estar triste por una mala vivienda, en la que han vivido muchos años, a la que se acostumbraron como el alma al cuerpo, y a la cual están ligados recuerdos de una vida simple, uniforme, de vivo esfuerzo y dulce ocio y, quizá, de algunas escenas de amor y placer, y que cambian por un espléndido palacio? ¿Comprenden ustedes que se puede estar triste por un perro que diez años estuvo atado a una cadena y diez años movió la cola cuando pasábamos delante de ella?... ¡Oh, la costumbre es una gran problema psicológico, un gran misterio del alma humana. A un frío hijo de la tierra, hijo de las preocupaciones y los propósitos vitales, le reemplaza los sentimientos humanos de los que lo privó la naturaleza o las circunstancias de la vida. Para él ella es una verdadera dicha, un verdadero don de la providencia, la única fuente de sus alegrías y (¡cosa llamativa!) de alegrías humanas! ¿Pero qué es ella para la persona en el pleno sentido de esta palabra? ¿No es una burla del destino? ¡Y él le paga su tributo, y se pega a cosas vacuas y a personas vacuas y sufre amargamente cuando se ve privado de ellas! ¿Y qué más? El sr. Gógol compara vuestro sentimiento profundo y humano, vuestra elevada, llameante pasión con el sentimiento de la costumbre de una lamentable semipersona, y dice que su sentimiento de la costumbre es más fuerte, profundo y prolongado que vuestra pasión, ¡y ustedes están ante él, bajando la vista y sin saber qué contestar, como un alumno que no sabe la lección ante su maestro!... ¡Así que miren dónde a menudo se ocultan los resortes de nuestras mejores acciones, de los más maravillosos de nuestros sentimientos! ¡Oh, pobre humanidad! ¡qué vida lamentable! ¡Y no obstante así y todo a ustedes les dan lástima Afanasi Ivánovich y Puljeria Ivánovna! ¡Lloran por ellos, por ellos, que sólo han bebido y comido y después murieron! ¡Oh, el sr. Gógol es un verdadero hechicero, y ustedes no se pueden imaginar qué enojado estoy yo con él porque por poco también a mí no me hizo llorar por ellos, que sólo han bebido y comido y después murieron!

“La completa verdad de la vida” en las *póviesti* del sr. Gógol está unida estrechamente con la simpleza de la invención. Él no alaba la vida, pero tampoco la calumnia; está contento de exponer todo lo que hay en ella de hermoso, humano, y al mismo tiempo no oculta en lo más mínimo su fealdad. En uno y otro caso él es fiel a la vida hasta el último grado. Ella es en él un verdadero retrato, donde todo está atrapado con asombrosa similitud, comenzando por la expresión del original hasta las pecas de su rostro; comenzando por el guardarropa de Iván Nikíforovich hasta los muyiks rusos que van por la avenida Nievski con las botas sucias de cal; de la fisonomía colosal del

paladín Bulba, que a nada temía en el mundo, con la pipa entre los dientes y el sable en la mano, hasta el estoico filósofo Jomá, que a nada temía en el mundo, ni siquiera a diablos y a brujas cuando tenía la pipa en los labios y una copa en la mano. “¡Magnífica persona Iván Ivánovich! Le gustan mucho los melones. Son su manjar preferido. Ni bien termina de almorzar y sale en camisa bajo el alero, enseguida ordena a Gapka que le traiga dos melones. Y ya él mismo los corta, junta las semillas en un papelito especial y comienza a comer. Después mando traer a Gapka un tintero y, con su propia mano, hace una inscripción sobre el papelito con las semillas: ‘este melón fue comido en tal fecha’. Si aquí había algún visitante, entonces: ‘participó tal’...” “A Iván Nikíforovich le gusta extraordinariamente bañarse, y cuando está metido en el agua hasta la garganta, manda poner también en el agua una mesa y un samovar y le gusta mucho tomar té en ese frescor”. Díganme, por Dios, ¿se puede injuriar más mordazmente, más rabiosamente y, a la vez, más bondadosa y amablemente a la pobre humanidad?... ¡Y todo porque es demasiado fiel! Y ahora miren la vida de Filemón y Baucis: “No se podía mirar sin interés su recíproco amor. Nunca se trataban de ‘tú’, sino siempre de ‘usted’: ‘usted, Afanasi Ivánovich’, ‘usted, Puljeria Ivánovna’. ‘¿Fue usted el que hundió la silla, Afanasi Ivánovich?’ ‘No es nada, no se enoje, Puljeria Ivánovna, fui yo’...” O: “Después de esto Afanasi Ivánovich volvía a los aposentos y decía, acercándose a Puljeria Ivánovna: ‘Y bien, Puljeria Ivánovna, ¿quizá sea tiempo tomar algún bocado?’ ‘¿y qué quisiera comer ahora, Afanasi Ivánovich? ¿acaso unas galletas con tocino, o empanadas con amapola, o quizá mízcalos en vinagre?’ ‘Tal vez, aunque sean mízcalos o empanadas’, contestaba Afanasi Ivánovich, y sobre la mesa de pronto aparecía un mantel con empanadas y mízcalos. Una hora antes del almuerzo Afanasi Ivánovich tomaba otro bocado, se bebía una antigua copita plateada de vodka, devoraba hongos, distintos pescaditos secos y demás. A almorzar se sentaban a las doce. Al almuerzo habitualmente la conversación iba sobre los elementos más cercanos a la comida. ‘Me parece como si esta *kasha* –decía habitualmente Afanasi Ivánovich– estuviera un tanto quemada; ¿no le parece, Puljeria Ivánovna?’ ‘No, Afanasi Ivánovich; póngale un poco más de aceite y entonces no estará quemada, o tome esta salsa con hongos y póngale’. ‘Tal vez –decía Afanasi Ivánovich y arrimaba su plato–, probemos a ver qué tal...’ ‘Pruebe, Afanasi Ivánovich, qué buena sandía’. ‘Pero usted no crea, Puljeria Ivánovna, porque sea roja –decía Afanasi Ivánovich, aceptando un pedazo conveniente–, suele pasar que sea roja pero no es buena’.” ¿Advierten ustedes aquí toda la sutileza de Afanasi Ivánovich, que quiere, con distintos rodeos, desviar los ojos de su

conviviente de su horroroso apetito, del cual es como si él mismo se avergonzara? Pero miremos sus ulteriores hazañas. “Después de esto Afanasi Ivánovich se comió todavía varias peras y se dirigió a pasear por el jardín con Puljeria Ivánovna. Al volver a casa, Puljeria Ivánovna se dirigió a hacer sus cosas y él se sentó bajo el alero... Tras esperar un poco envió por Puljeria Ivánovna y le dijo: ‘¿Qué podría comer, Puljeria Ivánovna?’ ‘¿Qué podría ser?’, decía Puljeria Ivánovna: ‘Acaso vaya y diga que le traigan pasteles con bayas, ¡que ordené expresamente dejar para usted!’ ‘Sería bueno’, contestaba Afanasi Ivánovich... ‘¿O quizá comería usted jaleíta?’ ‘También estaría bien’, contestaba Afanasi Ivánovich. Después de lo cual todo esto era inmediatamente traído, y como procede, comido. Antes de la cena Afanasi Ivánovich tomaba todavía algún otro bocado. A las nueve y media se sentaban a cenar... A la noche a veces Afanasi Ivánovich, andando ‘por el dormitorio’ {En tanto semejantes transcripciones serían demasiado largas para el artículo, que aun sin eso es largo, yo me permití hacer omisiones y, para unir, algunos cambios en las palabras.}, se quejaba. Entonces Puljeria Ivánovna preguntaba: ‘¿De qué se queja, Afanasi Ivánovich?’ ‘Dios sabrá, Puljeria Ivánovna, es como si me doliera un poco el vientre’, decía Afanasi Ivánovich. ‘¿No tendría quizá que comer alguna cosa, Afanasi Ivánovich?...’ ‘¡No sé si me haría bien, Puljeria Ivánovna! Aunque, ¿qué tendría que comer?’ ‘Cuajadita o un cocido líquido con peras secas.’ ‘Tal vez, acaso sólo probar’, decía Afanasi Ivánovich. La doncella somnolienta se dirigía a escarbar por los armarios, y Afanasi Ivánovich se comía un platito. Después de lo cual él habitualmente decía: ‘Ahora es como si me hubiera aliviado’.”

¿Cómo piensan ustedes de esto? Para mí, en este esbozo está la persona entera, toda su vida, ¡con su pasado, presente y futuro! El amor conyugal de los dos viejos, y las burlas de Afanasi Ivánovich sobre su conviviente en lo concerniente a un súbito incendio en su casa o, lo que es aún más espantoso, en lo concerniente a sus intenciones de ir a la guerra; el miedo de la bondadosa Puljeria Ivánovna, sus réplicas, su ligero fastidio y, finalmente, ¡el sentimiento de autosatisfacción experimentado por Afanasi Ivánovich ante la idea de haber conseguido gastarle una broma a su media naranja! ¡Oh, estos cuadros, estos rasgos, son perlas tan preciosas de la poesía, en comparación con las cuales todas las magníficas frases de nuestros Balzacs domésticos son un poroto!... Y todo esto no es inventado, no está transcrito de cuentos o de la realidad, ¡sino adivinado con el sentimiento, en un momento de revelación poética! Si a mí se me

hubiera ocurrido copiar todos los pasajes que demuestran que el sr. Gógol atrapó con la idea la vida descrita y la reprodujo fielmente, tendría que transcribir casi todo la *póviest'*, palabra por palabra.

Las *póviesti* del sr. Gógol son populares en el más alto grado; pero yo no quiero extenderme demasiado sobre su *naródnost'*, pues la *naródnost'* es no un mérito, sino la condición imprescindible de una obra verdaderamente artística, si por *naródnost'* debe entenderse la fidelidad a la representación de los modos de vida, usos y carácter de tal o cual pueblo, tal o cual país. La vida de cualquier pueblo se revela en sus formas, propias sólo de él, en consecuencia, si la representación de la vida es “fiel”, entonces es popular. La *naródnost'*, para reflejarse en una obra poética, no exige tan profundo estudio de parte del artista como habitualmente se piensa. Al poeta sólo le cuesta echar una mirada a esta o aquella vida, y ya se la apropió. Como pequeñorruso, al sr. Gógol desde la infancia le es conocida la vida pequeñorrusa, pero la *naródnost'* de su poesía no se limita sólo a la Pequeña Rusia. En sus “Memorias de un loco”, en su “Avenida Nievski” no hay ni un solo *jojol*<sup>176</sup>, todos son rusos y, por añadidura, también alemanes, ¡y cómo ha representado él a estos rusos y estos alemanes! ¿Cómo son Schiller y Hoffman? Advertiré aquí de pasada que, cierto, ya sería tiempo de dejar de afanarnos por la *naródnost'*, así como sería tiempo de dejar escribir si no se tiene talento; pues esta *naródnost'* es muy parecida a la sombra en la fábula de Krylov<sup>177</sup>: el sr. Gógol no piensa en ella en lo más mínimo, y ella misma se arrastra ante él, en tanto muchos corren en pos de ella con todas sus fuerzas y pescan... sólo trivialidad.

Casi eso mismo puede decirse de su originalidad: lo mismo que la *naródnost'*, es condición imprescindible del verdadero talento. Dos personas pueden avenirse en un

<sup>176</sup> Término burlesco con que se nombra a los ucranianos. (N. del T.)

<sup>177</sup> “La sombra y el hombre”

Cierto travieso quería pescar su sombra:  
Dio hacia ella un paso y ella hacia delante; él daba otro,  
Ella lo mismo; él finalmente a la carrera.  
Pero cuanto más ágil él, la sombra que corría más velozmente,  
Sin entregarse, lo mismo que un tesoro.  
Y aquí mi extravagante dio de pronto marcha atrás;  
Se da vuelta, y la sombra empezó a correr tras él.

¡Hermosas! Lo he oído muchas veces:  
¿Ustedes creen qué? Cierto, no es por ustedes,  
sino lo que suele pasar con la fortuna;  
hay quien arruina su esfuerzo y su tiempo  
tratando de alcanzarla con todas sus fuerzas;  
y hay quien, pareciera, huye de ella por completo:  
y no, a ella misma le gusta correr tras él. (N. del T.)

trabajo por encargo, pero nunca en la creación, pues si la sola inspiración no visita dos veces a una sola persona, menos aún la misma inspiración puede visitar a dos personas. Por eso es que el mundo de la creación es tan inagotable e infinito. El poeta nunca dirá: “¿De qué puedo escribir?, ¡ya todo está reescrito”, o:

Oh dioses, ¿por qué nací tan tarde?

Uno de los indicios más distintivos de la originalidad creadora, o mejor dicho, de la creación misma, consiste en este tipismo, si es posible expresarse así, que es el sello heráldico del autor. Cuando hay un verdadero talento, cada personaje es un tipo, y cada tipo, para el lector, es un desconocido conocido. No digan: he aquí una persona de alma grande, con ardientes pasiones, con amplia inteligencia pero de razonamiento limitado, que ama a su mujer con tal furor que está dispuesto a aplastarla con sus manos ante la más mínima sospecha de infidelidad; digan más simple y brevemente: ¡he aquí un Otelo! No digan: he aquí una persona que comprende perfectamente el designio del hombre y el objetivo de la vida, que se afana por hacer el bien pero le falta la energía del alma, no puede hacer ni una sola buena obra y sufre por la conciencia de su impotencia; digan: ¡he aquí un Hamlet! No digan: he aquí un funcionario, que es infame por convicción, intencionadamente pernicioso, delincuente a conciencia; digan: ¡he aquí un Fámusov! No digan: he aquí una persona que hace cosas infames para sacar ventajas, que hace cosas infames desinteresadamente, por el solo impulso de su alma; digan: ¡he aquí un Molchalin!<sup>178</sup> No digan: he aquí una persona que en toda su vida no conoció ni un pensamiento humano, ni sentimiento humano, que en toda su vida no supo que el hombre tiene otros sufrimientos y pesares aparte del frío, el insomnio, las chinches, las pulgas, el hambre y la sed, que hay otros éxtasis y alegrías aparte del sueño tranquilo, una mesa opípara, un té de flores, que en la vida del hombre suele haber ocasiones un poco más importantes que el melón comido, que tiene otras ocupaciones y obligaciones aparte de examinar diariamente sus baúles, depósitos y graneros, que tiene la ambición más alta que la certeza, que es la primera persona en cualquier lugar perdido; oh, no gasten tantas frases, tantas palabras, digan simplemente; ¡he aquí un Iván Ivánovich Pererépienko, o he aquí un Iván Nikíforovich Dovgochjún! Y créanme, todos los comprenderán más pronto. En efecto; Onieguin, Lenski, Tatiana, Zariétski, Repetílov, Klestova, Tugóujovski, Platón Mijáilovich Górich, la princesita Mimí, Puljeria Ivánovna, Afanasi Ivánovich, Schiller, Piskariov, Pirogov: ¿acaso todos estos nombres

<sup>178</sup> Fámusov, Molchalin: personajes de *La desgracia de la inteligencia*, de Griboiédov.



propios no son ya ahora nombres comunes? Y, ¡Dios mío!, ¡cuánto sentido encierra en sí cada uno de ellos! Son una poviést', una novela, una historia, un poema, un drama, un libro de muchos tomos, en breve: todo un mundo en una sola palabra, ¡en una sola! ¿Qué son ante cada una de estas palabras vuestrospreciados: “*Qu'il mourut!*”, “*Moi!*”, “¡Ay, yo Edipo”<sup>179</sup> ¡Y qué maestro es el sr. Gógol en inventar tales palabras! No quiero hablar de aquellos de los que ya he hablado mucho; hablaré solamente de una sola palabrita suya de este tenor: ¡Pirogov!... ¡Santos! ¡Pero este es una casta entera, un pueblo entero, una nación entera! ¡Oh único, incomparable Pirogov, tipo de tipos, prototipo de prototipos! ¡Eres más cuantioso que Shylock, más significativo que Fausto! Eres el representante de la ilustración y cultura de todas las personas a las que “les gusta conversar de literatura, elogian a Bulgarin, Pushkin y Grech y hablan con desprecio y punzadas ingeniosas de A. A. Orlov”. Sí, señores, asombrosa palabrita esta: ¡Pirogov! ¡Es un símbolo, un mito místico, es, finalmente, un caftán tan maravillosamente confeccionado que les viene a medida a mil personas! ¡Oh, el sr. Gógol es un gran maestro en inventar tales palabras, en soltar tales *bons mots!* ¿Y por qué es tan maestro en ellas? Porque es original. ¿Y por qué es original? Porque es poeta.

Pero hay aún otra originalidad, que proviene de la individualidad del autor, consecuencia del color de los lentes a través de los cuales él mira el mundo. Tal originalidad en el sr. Gógol consiste, como ya he señalado más arriba, en la animación cómica, siempre doblegada por un sentimiento de profunda tristeza. A este respecto el proverbio ruso: “comenzó por la salud y terminó por el eterno reposo”<sup>180</sup> puede ser la divisa de sus *póviesti*. En realidad, ¿qué sentimiento queda en ustedes cuando recorren todos estos cuadros de la vida, vacía, insignificante, en toda su desnudez, en toda su monstruosa fealdad, cuando se ríen hasta el hartazgo, cuando la han injuriado? Ya hablé de “Propietarios de los viejos tiempos”, de esta “comedia lacrimógena” en todo el sentido de esta palabra. Tomen “Memorias de un loco”, este grotesco monstruoso, este extraño y caprichoso ensueño del artista, esta burla bondadosa sobre la vida y el hombre, la vida lastimosa, la persona lastimosa, esta caricatura en la que hay tal abismo de poesía, tal abismo de filosofía, esta “historia de una enfermedad” psíquica, desplegada en una forma poética, asombrosa por su verdad y profundidad, digna del pincel de Shakespeare: ustedes todavía se ríen del simplote pero ya vuestra risa se ha

<sup>179</sup> Exclamaciones de Horacio y Medea de las tragedias homónimas de P. Corneille, y de Edipo en la tragedia de V. A. Ózierov “Edipo en Atenas”.

<sup>180</sup> Empezar bien y terminar mal. (N. del T.)

transfigurado en amargura; es reírse de un loco cuyo delirio da risa y despierta la compasión. Ya he hablado asimismo de “La disputa de Iván Ivánovich con Iván Nikíforovich” en relación con esto; agregaré aun que, por esta parte, esta *poviest'* es de lo más asombrosa. En “Propietarios de los viejos tiempos” ustedes ven a personas vacías, insignificantes y lastimosas, pero por lo menos bondadosas y alegres; su amor recíproco está basado en la sola costumbre: pero es que la costumbre es con todo un sentimiento humano, cada amor, cada afición, se base en lo que se base, es digna de interés, en consecuencia aún se comprende por qué ustedes sienten lástima de estos viejos. Pero Iván Ivánovich e Iván Nikíforovich son seres completamente vacuos, insignificantes y aparte moralmente ruines y repulsivos, pues en ellos no hay nada humano; ¿por qué entonces, pregunto a ustedes, por qué sonrían tan amargamente, suspiran tan tristemente, cuando llegan al desenlace tragicómico? ¡Helo aquí, este es el secreto de la poesía! ¡Helas aquí, a estas copas del arte! ¡Ustedes ven la vida, y quien ha visto la vida no puede no suspirar!...

La comicidad o el humor del sr. Gógol tiene su carácter particular: es un humor puramente ruso, un humor sereno, ingenuo, en el cual el autor es como si se hiciera el simplote. El sr. Gógol habla con importancia del abrigo de Iván Ivánovich, pero algún simplote pensará no en broma que el autor en efecto está desesperado por no tener tan magnífico abrigo. Sí, el sr. Gógol simula muy encantadoramente; y aunque hay que ser muy tonto para no comprender su ironía, esta ironía le va extraordinariamente. Por otra parte, esta es sólo la manera, y el verdadero humor del sr. Gógol así y todo consiste en la fiel mirada a la vida, y, agregaré además, no depende en lo más mínimo de la caricaturización de la vida por él representada. Él es siempre el mismo, nunca se traiciona a sí mismo, ni siquiera en el caso en que se deja arrastrar por la poesía del objeto que describe. La imparcialidad es su ídolo. Como demostración de esto puede servir “Tarás Bulba”, esta maravillosa epopeya, escrita por un pincel audaz y amplio, esta brusca semblanza de la vida heroica de un pueblo en su primera infancia, este cuadro inmenso en estrechos marcos, digno de Homero. Bulba es un héroe, Bulba es una persona con un carácter de hierro, con una voluntad de hierro: describiendo las hazañas de su sangrienta venganza, el autor se eleva hasta el lirismo y, al mismo tiempo, se vuelve dramático en altísimo grado, y todo esto no le impide en pasajes hacerlos reír con su héroe. Ustedes se estremecen con Bulba, que a sangre fría priva a una madre de sus hijos, que mata con su propia mano a su hijo, se horrorizan de sus banquetes

sangrientos sobre el sepulcro de los hijos, y se ríen de él, que se pelea a puñetazos con su hijo, que toma aguardiente con sus hijos, que se alegra de que en este oficio ellos no ceden ante su padrecito, y manifestando su placer porque ellos han dado de las buenas en el seminario. Y la razón de esta comicidad, de esta caricaturización de las representaciones se encierra no en la capacidad o la tendencia del autor de encontrar en todo los costados risibles, sino en la fidelidad a la vida. Si el sr. Gógol a menudo y con intención se ríe de sus héroes, es sin maldad, sin odio; él comprende la nulidad de aquellos, pero no se enoja por esto; es incluso como si se admirara de esto, como se admira una persona adulta de los juegos de los niños, que para él son cómicos por su ingenuidad pero que no tiene deseos de compartir. Pero ello no obstante esto es así y todo humor, pues no tiene piedad de la nulidad, no oculta ni adorna su fealdad, pues, cautivando con la representación de esta nulidad, despierta repugnancia hacia ella. Es un humor sereno y, quizá, por eso mismo alcanza más prontamente su objetivo. Y aquí está, advertiré de pasada, aquí está la verdadera moral de tal género de obras. Aquí el autor no se permite ninguna sentencia, ningún sermón; solamente dibuja las cosas tales como son, y no le importa cómo son, y las dibuja sin ningún objetivo, por el solo placer de dibujarlas. Después de “La desgracia de la inteligencia” yo no conozco nada en idioma ruso que se distinga por un tan purísimo sentido moral y que pueda tener tan fuerte y benefactora influencia en los usos y costumbres como las *póviesti* del sr. Gógol. ¡Oh, delante de tal sentido moral yo siempre estoy dispuesto a caer de rodillas! En efecto, quien comprenda a Iván Ivánovich Pereriépenko probablemente se enoje si lo llaman Iván Ivánovich Pereriépenko. El sentido moral en la obra debe consistir en la completa ausencia de pretensiones de parte del autor a un objetivo moral o inmoral. Los hechos hablan más fuerte que las palabras; una fiel representación de la fealdad moral es más poderosa que todos los desplantes contra ella. No obstante, no olviden que tales representaciones solamente serán fieles cuando sena sin objeto, cuando sean creadas, y crear puede sólo la inspiración, y la inspiración puede ser accesible sólo al talento, ¡en consecuencia, solamente el talento puede ser moral en sus obras!

Así, el humor del sr. Gógol es un humor sereno, sereno en su propia indignación, bondadoso en su propia picardía. Pero en la creación hay aún otro humor, temible y abierto; pica hasta sacar sangre, se embebe en el cuerpo hasta los huesos, descabeza a la altura del hombro, azota a diestra y siniestra con su látigo trenzado de serpientes sibilantes, un humor bilioso, ponzoñoso, despiadado. ¿Quieren verlo? Se lo mostraré,

miren: he aquí un baile, donde se ha reunido una multitud de celebridades de oropel, de insignificante grandeza, para matar el tiempo, su enemigo de siempre, su asesino, una multitud pálida, monstruosa, que ha perdido la imagen y semejanza de Dios, oprobio de los hombres y los que no tienen voz; he aquí el baile: “Entre las multitudes yerran distintos personajes, bajo el alegre estribillo de la contradanza se tejen y destejen miles de intrigas y de redes; las multitudes de obsequiosos aerolitos dan vueltas alrededor de un efímero cometa; el traidor se inclina de modo humillante ante su víctima; aquí se oyó una palabra indefinida, conforme a un plan de muchos años; allá una sonrisa de desprecio rodó de un espléndido rostro y heló una mirada suplicante; aquí se arrastran despacio oscuros pecados y la infamia triunfante lleva en sí orgullosamente el sello de la reprobación...” Pero de repente el baile se ve turbado, gritan: “¡agua, agua!”. “En la otra punta de la sala suena aún la música, allá bailan aún, allá aún hablan del futuro, allá aún piensan en la infamia hecha ayer, en la que hay que hacer mañana, allá hay todavía gentes que no piensan en nada... Pero poco después los alcanza la terrible noticia, la música se cortó, todo se confundió... ¿Por qué han palidecido todos estos personajes?... ¿Cómo, sres. míos, hay algo en el mundo además de sus diarias intrigas, chanchullos, cálculos? ¡No es cierto! ¡No es nada! ¡Pasará! ¡De nuevo vendrá el día de mañana! ¡De nuevo se podrá continuar lo comenzado! ¡Doblegar al contrario, engañar al amigo, trepar a un nuevo puesto!... ¡Pero ustedes no escuchan, se estremecen, un sudor frío los baña, tienen miedo! Y verdaderamente, el agua sigue subiendo, ustedes abren una ventanita, piden socorro, les responde el silbido de la tempestad, ¡y las olas blancuzcas, como tigres enfurecidos, se lanzan a las luminosas ventanas! ¡Sí! ¡Es en efecto horrible! ¡Un minuto más, y se empararán los suntuosos, vaporosos vestidos de vuestras mujeres! Un minuto más, y los ambiciosos adornos sobre vuestro pecho les agregarán peso y los arrastrarán al frío fondo. ¡Es terrible, terrible! ¿Dónde están los todopoderosos medios de la ciencia, que se ríe de los esfuerzos de la naturaleza? Sres. míos, la ciencia quedó inerte bajo vuestro aliento. ¿Dónde está la fuerza de la plegaria, que mueve montañas? Sres. míos, ustedes han perdido el significado de esta palabra. ¿Qué nos queda entonces? ¡La muerte! ¡La muerte! ¡Una muerte espantosa! ¡Lenta! Pero, ánimos, ¿qué es la muerte? Son gentes eruditas, juiciosas, ¡como serpientes! ¿Es posible que eso, en lo que en medio de vuestras profundas reflexiones nunca siquiera meditaron, pueda ser un asunto tan importante? Llamen en auxilio a vuestra perspicacia, prueben sobre la

muerte vuestros medios habituales: prueben si no se puede sobornarla, calumniarla. ¿No se asustará ella de vuestra mirada fría y temible?...”<sup>181</sup>

Yo no voy a resolver a cuál de estos dos aspectos del humor se debe dar preferencia. La cuestión sobre semejante superioridad sería tan absurda como la cuestión de la superioridad de la oda sobre la elegía, la novela sobre el drama, pues lo bello siempre es igual a sí mismo, en cualquier aspecto que se manifieste. Hay cosas tan ruines que sólo mostrándolas en su aspecto o llamándolas por su propio nombre despiertan repulsión por ellas; pero hay otras cosas que, con toda su fealdad esencial, engañan con el brillo de su exterioridad. Hay una nulidad burda, baja, desnuda, impúdica, sucia, hedionda, en harapos; hay también una nulidad orgullosa, autosuficiente, suntuosa, espléndida, que pone en duda el verdadero bien del alma más pura, más ardiente, una nulidad que va en carroza, cubierta de oro, que habla con erudición, que se inclina cortésmente, de modo que ustedes son aniquilados ante ella, que ya están prontos a pensar que es ella la verdadera grandeza, que es ella la que conoce el objetivo de la vida y que son ustedes los que se engañan, ustedes los que corren en pos de fantasmas. Para uno y otro género de nulidad es necesario un látigo propio, particular, un látigo fuerte, pues una y otra nulidad están cubiertas de una triple coraza. Para uno y otro género de nulidad es necesaria una Némesis propia, pues es preciso que la gente a veces se despierte de su sopor irreflexivo y recuerden su dignidad humana; pues es preciso que el trueno a veces retumbe sobre sus cabezas y les recuerde a su Creador; pues es preciso que tras la mesa del banquete, en medio de los restos de un lujo enajenado, en medio de los placeres de un carnaval endemoniado, el melancólico y solemne son de una campana turbe de súbito su embriaguez enajenada y les recuerde el templo de Dios, ¡donde cada uno tiene que presentarse con el arrepentimiento en el corazón, con un himno en los labios!...

El sr. Gógol se hizo conocido con sus *Veladas en un caserío*. Estas eran semblanzas poéticas de la Pequeña Rusia, semblanzas llenas de vida y fascinación. Todo lo que la naturaleza puede tener de maravilloso, la vida rural de los humildes de encantador, todo lo que el pueblo puede tener de original, de típico, todo esto brilla con colores alegres en estos primeros ensueños poéticos del sr. Gógol. Esta era una poesía joven, fresca, fragante, suntuosa, embriagadora como un beso de amor... Lean su “Noche de mayo”, léanla en una noche invernal junto a la chimenea ardiente, y se olvidarán del invierno con sus heladas y ventiscas; se van a imaginar esta noche luminosa y transparente del

---

<sup>181</sup> Cita de la *póviest* ‘La burla del muerto’, de V. F. Odóievski.

bendito sur, llena de maravillas y misterios; se van a imaginar esta joven y pálida beldad, víctima del odio de su malvada madrastra, esta vivienda abandonada con una sola ventana abierta, este lago desierto, en cuyas quietas aguas titilan los rayos de la luna, en cuyas verdes orillas danzan bellas muchachas incorpóreas... Esta impresión es muy parecida a la que produce en la imaginación “Sueño de una noche de verano”, de Shakespeare. “Noche antes de la Natividad de Cristo” es un cuadro entero y pleno de la vida doméstica del pueblo, sus pequeñas alegrías, sus pequeños pesares, en una palabra, está aquí toda la poesía de su vida. “Una terrible venganza” compone ahora un *pendant* hacia “Tarás Bulba”, y estos dos inmensos cuadros demuestran hasta dónde puede elevarse el talento del sr. Gógol. ¡Pero yo nunca terminaría si me pusiera a analizar las *Veladas en un caserío!* *Arabescos* y *Mirgorod* llevan en sí todos los signos de un talento maduro. En ellas hay menos de esta embriaguez, de este ímpetu lírico, pero hay más profundidad y fidelidad en la representación de la vida. Por sobre todo, él aquí ha ampliado su campo de acción y, sin dejar a su querida, su maravillosa, su amada Pequeña Rusia, fue a buscar poesía en los usos y costumbres del estamento medio en Rusia. ¡Y, Dios mío, que poesía profunda y potente encontró él aquí! ¡Nosotros, rusohablantes, ni la sospechábamos!... “La avenida Nievski” es una creación tan profunda como fascinante; son dos aspectos polares de la misma vida, es lo sublime y lo ridículo uno al lado del otro. En un lado de este cuadro un pobre pintor, negligente e ingenuo, como una criatura, advierte en la avenida Nievski a una mujer ángel, una de esas maravillosas criaturas que podía producir sólo su imaginación artística; él la sigue, tiembla, no se atreve a alcanzarla, pues no la conoce, pero ya la adora, y toda adoración es tímida y trepidante; él advierte su sonrisa condescendiente, y “las carrozas le parecían inmóviles, el puente se estiraba y se rompía en su arco, la casa estaba con el tejado hacia abajo, la garita y la alabarda del centinela, junto con las palabras de oro y las tijeras dibujadas, brillaban, parecía, en las pestañas mismas de su ojo”. Jadeando de la embriaguez y el trepidante presentimiento de la dicha, sube tras ella al tercer piso de una gran casa, ¿y qué se le presenta?... Ella, con todo hermosa, encantadora, lo mira estúpidamente, con descaro, como si le dijera: “¿Y bien? ¿qué dices?...” Él corre hacia fuera. Yo no quiero parafrasear su sueño, esta perla maravillosa, preciosa, de nuestra poesía, el segundo y único, después del sueño de la Tatiana de Pushkin: aquí el sr. Gógol es poeta en altísimo grado. Para quien lee esta *poviest'* por primera vez, en este sueño maravilloso la realidad y la poesía, lo real y lo fantástico se funden tan estrechamente, que el lector se asombra al saber que todo esto es sólo un sueño. Imagínense a un pobre

pintor harapiento, todo manchado, perdido en una multitud de estrellas, cruces y consejeros de todo género: él tropieza entre ellos, que lo aniquilan con su brillo, se afana tras ella, y ellos sin cesar que la separan de ella, ellas, estas cruces y estrellas, que la miran sin ninguna embriaguez, sin ningún estremecimiento, como a sus tabaqueras doradas... ¡Y qué despertar después de este sueño! ¿Y cómo se puede vivir después de un despertar tal? Y él es tal como si no viviera más en la realidad, todo en ensueños... Finalmente, en su alma brilló un engañoso pero alegre rayo de esperanza: se resuelve a la automarginación: quiere sacrificarle a ella, como a un Moloch, incluso su honor... “Y yo acabo de despertarme, me trajeron a las siete de la mañana, estaba completamente borracha”, esto le dice ella a él, siempre así de hermosa y encantadora... ¿Después de esto se podía vivir siquiera en ensueños?... Y no hay más artista, bajó a la oscura tumba, no llorado por nadie, y el mundo no supo qué sublime y horroroso drama representado en esta alma pecadora y mártir...

En el otro lado de este cuadro ustedes ven a Pirogov y Schiller, aquel Pirogov del que ya he hablado, aquel Schiller que quería cortarse la nariz para liberarse del gasto superfluo del tabaco; aquel Schiller que dice con orgullo que él es un alemán de Suavia y no un cerdo ruso, y que él tiene un rey en Alemania; aquel Schiller que “ya desde la edad de veinte años, desde aquel tiempo, que el ruso vive a la bartola, dimensionó toda su vida y se propuso, en el curso de diez años, construirse un capital de 50 mil y para el cual esto era ya tan cierto e irrefutable como el destino, porque antes el funcionario olvidará aparecerse por la portería de su jefe, que el alemán se resuelva a cambiar su palabra”; finalmente, aquel Schiller que “se propuso besar a su mujer no más de dos veces por día, y para de algún modo no besarla una vez de más, nunca ponía más de una cucharadita de pimienta en su sopa”. ¿Qué más quieren ustedes? ¡Aquí hay toda una persona, toda la historia de su vida!... ¿Y Pirogov?... ¡Oh, sobre él solo se puede escribir un libro entero!... Ustedes recuerdan su flirteo con la tonta rubita, con la cual hace tan distinguida pareja, su riña y tratos con Schiller; ¿recuerdan que azotes soportó del flemático Otelo, recuerdan con qué indignación, con qué sed de venganza empezó a hervir el corazón del teniente, y recuerdan qué pronto pasó su fastidio por las empanaditas de confitería que comió y la lectura de *La Abeja*?... ¡Maravillosas empanadas! ¡Maravillosa *Abeja*! ¡Piskariov y Pirogov, qué contraste! Los dos comenzaron, el mismo día, la misma hora, la persecución de sus beldades, y qué diferente fueron para los dos las consecuencias de estas persecuciones! ¡Oh, qué sentido

oculto en este contraste! ¡Y qué acción produce este contraste! Piskariov y Pirogov, uno en la tumba, el otro satisfecho y feliz, ¡incluso después de un flirteo fracasado y horribles azotes!... ¡Sí, señores, qué hastío en este mundo!...

“El retrato” es un intento frustrado de Gógol en el género fantástico. Aquí su talento cae, pero aun en la propia caída sigue siendo un talento. La primera parte de esta *poviest'* es imposible leerla sin arrebató; incluso, en efecto, hay algo horroroso, fatal y fantástico en este misterioso retrato, hay cierto encanto irresistible, que los obliga a ustedes a mirarlo a la fuerza, aunque les dé miedo. Agreguen a esto cantidad de cuadros humorísticos y semblanzas al gusto del sr. Gógol; recuerden al jefe de policía de distrito que juzga sobre pintura; después a esta madre que trajo a Chartkov a su hija para que le hiciera un retrato, y que denuesta los bailes y se admira de la naturaleza, y ustedes no negarán el mérito de esta *poviest'*. Pero su segunda parte decididamente no vale nada: en ella no se ve en absoluto al sr. Gógol. Es una evidente añadidura, en la que trabajó la inteligencia y la fantasía no tomó parte ninguna.

En general hay que decir que lo fantástico de algún modo no se le da del todo al sr. Gógol, y estamos completamente de acuerdo con la opinión, sr. Shevyriov<sup>182</sup>, que dice que “lo horroroso no puede ser detallado: el fantasma da miedo cuando hay en él cierta indefinición; si usted en el fantasma sabe distinguir una pirámide resbalosa, con unas prótesis en lugar de piernas y la lengua para arriba, aquí ya no habrá nada que dé miedo, y lo horroroso pasará a ser simplemente monstruoso”. Pero en cambio los cuadros de costumbres pequeñorrasas, la descripción del seminario (aunque recuerde un tanto al seminario de Nariéžni), los retratos de los seminaristas y sobre todo de este filósofo Jomá, filósofo no porque estudie en el seminario, sino filósofo por espíritu, por carácter, por su mirada sobre la vida. ¡Oh incomparable *dominus* Jomá!, ¡qué grande eres en tu estoica indiferencia a todo lo terrenal, salvo el aguardiente! Soportaste la pena y el miedo, por poco no caíste en garras de los diablos, lo olvidas todo por tu amplia y profunda damajuana, en cuyo fondo está sepultada tu valentía y tu filosofía; tú, a la pregunta sobre las pasiones vistas por ti, haces un ademán de rechazo y dices: “¡Hay cada porquería en el mundo!”; la mitad de la cabeza se te encaneció en una sola noche, y tú zapateas un trepak, pero de un modo que las buenas gentes, mirándote, escupen y exclaman: “¡Miren cuánto tiempo baila esta persona!””. ¡Que cada uno juzgue como

---

<sup>182</sup> Stepán Petróvich Shevyriov (1806-1844), profesor y crítico de literatura rusa de tendencia eslavófila.



quiera, pero para mí el filósofo Jomá vale lo que el filósofo Skovorodá<sup>183</sup>! Después, ¿recuerdan ustedes el involuntario viaje del filósofo Jomá, recuerdan la francachela en la taberna, a este Dorosh, que cargado de aguardiente de repente quiso saber, saber sin falta, qué enseñan en el seminario (¡cosa de broma!), a este razonador que juraba que “todo debía quedar tal como estaba, que Dios sabe cómo tiene que ser”, y, finalmente, a este cosaco de bigotes canosos que sollozaba porque se había quedado completamente huérfano... ¿Y estas aleccionadoras pláticas en la cocina, donde “habitualmente se hablaba de todo, tanto de quién se cosió unos bombachones nuevos como de qué hay dentro de la tierra, y quién ha visto un lobo”? ¿Y los juicios de estas inteligentes cabezas sobre los milagros en la naturaleza? ¿Y el retrato del *pan sotnik*<sup>184</sup>, y quién lo releerá?... No, a pesar de fracasar en lo fantástico, esta *poviest'* es una creación asombrosa. Pero aun lo fantástico en él es débil sólo en la descripción de las visiones, pero la lectura de Jomá en la iglesia, el levantamiento de la beldad, la aparición del Vii son inigualables.

Yo aún he hablado poco de “Tarás Bulba” y no voy a extenderme demasiado en él, pues, en tal caso, me saldría otro artículo más, no más chico que la *póviest'* misma... “Tarás Bulba” es un fragmento, un episodio de la gran epopeya de la vida de todo un pueblo. Si en nuestro tiempo es posible una epopeya homérica, ¡aquí tienen ustedes su modelo más alto, el ideal y el prototipo!... Si dicen que en la *Iliada* se refleja toda la vida griega en su período heroico, ¿acaso las poéticas y retóricas del pasado siglo prohibirán decir lo mismo de “Tarás Bulba” en relación con la Pequeña Rusia del siglo XVI?... Y en efecto, ¿acaso aquí no está todo el mundo cosaco, con su extraña civilización, su vida audaz e impetuosa, su negligencia y su pereza, su inagotabilidad y su actividad, sus orgías disolutas y sus incursiones sangrientas?... Díganme qué no hay en este cuadro... Qué falta en su totalidad... ¿No está atrapado todo esto del fondo de la vida, no palpita aquí el inmenso pulso de toda esta vida? Este paladín Bulba con sus potentes hijos; esta multitud de zaparogos<sup>185</sup>, que danza amistosamente en la plaza un trepak, este cosaco echado en el charco, para mostrar su desprecio al vestido caro que tiene puesto, y como si desafiara a pelearse a cualquier osado que se atreviera a tocarlo aunque fuera con un dedo; este atamán, que pronuncia a la fuerza un discurso elocuente y oratorio sobre lo imprescindible de la guerra contra los infieles, porque “muchos

<sup>183</sup> Grigori Sávvich Skovorodá (1722-1794), filósofo y poeta ucraniano; su concepción objetivo-idealista fue formulada sobre la base del estudio de la Biblia, la patrística, la filosofía de Platón. Es su lectura lo que ocupa a Nikolái Apolónovich después de haber olvidado a Kant en el final de *Petersburgo*, de Bieli. (N. del T.)

<sup>184</sup> *Pan*: señor (en polaco). *Sotnik*: jefe de un escuadrón de cosacos. (N. del T.)

<sup>185</sup> Cosaco de las tropas ucranianas en los siglos XV y XVI. (N. del T.)

zaparogos se endeudaron en la taberna con los judíos y sus hermanos tanto que ni el diablo ahora tiene fe”; esta madre, que aparece como de pasada, para llorar vivamente por sus hijos, como aparecía siempre la mujer en aquel siglo en la vida cosaca... ¿Y los judíos y los polacos, y el amor de Andrí y la sangrienta venganza de Bulba, y la ejecución de Ostap, su invocación al padre y el “oigo” {Aunque yo no considero gran mérito del sr. Gógol este “oigo” y no creo, como algunos, que si el sr. Gógol no hubiera inventado otra cosa que este glorioso “oigo”, sólo con él podía obligar a callar la mala intención de la crítica; pues, primero, la mala intención de la crítica no se puede desarmar con creaciones bellas, de lo que puede servir como ejemplo el mismo sr. Gógol, nombrado un Paul de Kock por algunos críticos bienintencionados; después, este glorioso “oigo” no tendría ningún sentido sin referencia a la *póviest'* entera y sin relación con ella; y, finalmente, ahora ya pasó esa época cuando como ejemplo de lo sublime ponían: “*Qu'il mourut*”, “*Moi*”, “Ay, yo Edipo”, “Soy ruso” y demás; ¿para qué enriquecer a los pedantes con un nuevo “ejemplo de lo sublime en la expresión”?} de Bulba, y, finalmente, la heroica muerte del viejo fanático, que no sentía sus horribles torturas porque sentía sólo la sed de venganza hacia un pueblo enemigo?... ¿Y esto no es una epopeya?... ¿Pero qué es entonces una epopeya?... ¡Y qué pincel, amplio, contundente, brusco, rápido! ¡Qué matices, brillantes y cegadores!... ¡Y qué poesía, enérgica, potente, como la aldea de los Zaparogos, “ese nido de donde salen volando todos esos orgullosos y fuertes como leones, de donde se derrama la libertad y lo cosaco sobre toda Ucrania!...”

¿Qué más decirles? Quizá ustedes estén poco satisfechos aun con lo que ya les he dicho: ¿qué hacer? ¡Es mucho más fácil sentir y comprender lo magnífico que forzar a los otros a sentirlo y comprenderlo! Si algunos de mis lectores, al leer mi artículo, dicen: “Es verdad”, o, por lo menos: “En todo esto hay también verdad”; si otros, tras leerlo, quieren leer también las obras en él analizadas, mi deber está cumplido, el objetivo alcanzado.

¿Pero qué resultado general sacaré de todo lo que he dicho? ¿Qué es el sr. Gógol en nuestra literatura? ¿Dónde está su lugar en ella? ¿Qué debemos esperar nosotros de él, de él, que recién ha comenzado su carrera, y como principiante? No es mi asunto distribuir coronas de la inmortalidad a los poetas, condenar a vida o muerte las obras literarias; si yo he dicho que el sr. Gógol es poeta ya he dicho todo, ya no tengo derecho a hacerle sentencias judiciales. Ahora entre nosotros la palabra “poeta” ha perdido su

significación: la han mezclado con la palabra “escritor”. Entre nosotros hay muchos escritores, algunos incluso dotados, pero no hay poetas. Poeta es una palabra elevada y santa; ¡en ella se encierra una gloria inmoral! Pero estar dotado tiene su grado; Kozlov, Žukovski, Pushkin, Schiller: estas personas son poetas, ¿pero son ellos iguales? ¿Acaso no discuten todavía ahora quién está más alto, si Schiller o Goethe? ¿Acaso la voz general no llamó a Shakespeare zar de los poetas, único e incomparable? Y esta es la tarea de la crítica: determinar el grado ocupado por el artista en el círculo de sus cofrades. Pero el sr. Gógol recién ha comenzado su carrera: en consecuencia, es asunto nuestro manifestar nuestra opinión sobre su debut y sobre las esperanzas en el futuro que da este debut. Estas esperanzas son grandes, pues el sr. Gógol posee un talento fuera de lo común, fuerte y elevado. Por lo menos, al presente aparece a la cabeza de la literatura, a la cabeza de los poetas; se planta en el lugar dejado por Pushkin. Dejemos al tiempo decidir con qué y cómo terminará la carrera del sr. Gógol, y ahora vamos a desear que este maravilloso talento resplandezca largo tiempo en el firmamento de nuestra literatura, para que su actividad se iguale a su fuerza.

En *Arabescos* se incluyeron dos fragmentos de una novela. Sobre estos fragmentos no se puede jugar como sobre una creación separada y entera; pero de ellos puede decirse que pueden servir completamente como prenda de esas esperanzas de las que he hablado. Los poetas suelen ser de dos géneros: algunos son sólo accesibles a la poesía, y ella en ellos suele ser más una capacidad que un don o un talento, y mucho depende de circunstancias externas de la vida; en otros el don de la poesía es cierta cosa positiva, cierta cosa que constituye una parte inseparable de su existencia. Los primeros, a veces una vez en toda su vida, manifestarán algún maravilloso ensueño poético y, como sin fuerzas por el peso de la hazaña por ellos cumplida, se debilitan y caen en sus obras siguientes; y por eso en ellos la primera experiencia suele ser maravillosa, y las siguientes van socavando gradualmente su gloria. Otros con cada nueva obra se elevan y fortalecen: el sr. Gógol pertenece al número de estos últimos poetas: ¡suficiente!

He olvidado un mérito más de sus obras; es el lirismo del que están penetradas sus descripciones de tales objetos por los que se deja llevar. Describa una pobre madre, esta criatura sublime y sufriente, esta encarnación del santo sentimiento de amor... ¡cuánta angustia, tristeza y amor hay en su descripción! Describa a una joven belleza... ¡cuánta embriaguez y éxtasis en su descripción! Describa la belleza de su bienamada Pequeña Rusia natal... ¡es un hijo que acaricia a su adorada madre! ¿Recuerdan ustedes su

descripción de las ilimitadas estepas del Dniepr? ¡Qué pincel amplio, impetuoso! ¡Qué impulso del sentimiento! ¡Qué suntuosidad y simpleza en esta descripción! ¡El diablo las lleve, estepas, qué lindas que son en el sr. Gógol!...

En una revista fue manifestado “el extraño deseo de que el sr. Gógol probara sus fuerzas en la representación de capas más elevadas de la sociedad: ¡he aquí una idea que en nuestro tiempo se presenta como un espantoso anacronismo! ¡Cómo! ¿Acaso el poeta puede decirse: voy a describir esto o aquello, me probaré en este o aquel género?... Y aparte, ¿acaso el objeto hace alguna cosa para el mérito de la obra? ¿Acaso no es un axioma que allí donde está la vida está la poesía? Pero mis “acaso” no terminarían nunca si quisiera manifestarlos por completo, sin dejar restos. No, que el sr. Gógol describa lo que le manda describir su inspiración, y que tenga aprensión de describir lo que le mandan describir o su propia voluntad o los sres. Críticos. La libertad del artista consiste en la armonía de su propia voluntad con alguna voluntad exterior, que no depende de él, o, mejor dicho, ¡su voluntad es la inspiración!... {Estoy muy contento de que el título y el contenido de mi artículo me liberen de la desagradable obligación de analizar los artículos eruditos del Sr. Gógol incluidos en *Arabescos*. No comprendo cómo se puede comprometer tan irreflexivamente su nombre literario. ¿Acaso traducir, o mejor dicho, parafrasear y parodiar algunos pasajes de la historia de Miller, mezclarlos con sus propias frases, significa escribir un artículo erudito?... ¿Acaso las ensoñaciones infantiles sobre arquitectura son erudición?... ¿Acaso la comparación de Schlözer, Miller y Herder, que en ningún caso son comparables, es también erudición?... ¡Si semejantes estudios son erudición, Dios nos libre de una erudición tal! Aun sin ello somos ricos en ella. Rindiendo plena justicia al talento del sr. Gógol como poeta, nosotros, movidos por el sentimiento de esa misma justicia, de esa misma imparcialidad, deseamos que alguien analice más detalladamente sus artículos eruditos.<sup>186</sup>}

• **Capítulo XVIII de *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos*: “Cuatro cartas a distintas figuras a propósito de *Almas muertas*”**

***I***

<sup>186</sup> A posteriori, en una carta a Gógol del 20 de abril de 1842, Bielinski escribía: “Con especial amor deseo hablar de mis queridos *Arabescos*, tanto más cuanto que soy culpable ante ellos: en un tiempo, con juvenil arrebató lancé un agravio contra sus artículos en *Arabescos* de contenido erudito, sin comprender que con lo mismo estoy agravando un espíritu. Ellos eran para mí en ese entonces demasiado simples, y por esto también inaccesiblemente elevados...”

Usted en vano se indigna del tono inmoderado de algunos ataques contra *Almas muertas*. Esto tiene su lado bueno. A veces es necesario tener en contra a los rabiosos. Aquel a quien atraen las bellezas, no ve los defectos y perdona todo; pero quien está rabioso, tratará de encontrar en nosotros todo lo ruin y exponerlo fuera con tal claridad que a la fuerza lo verás. Tan raramente ocurre oír la verdad que ya por un grano de ella puede perdonarse cualquier voz ofensiva con que se la haya pronunciado. En las críticas de Bulgarin, Senkovski y Plevói hay mucho de justo, comenzando incluso por el consejo que me dan de aprender antes a leer y escribir en ruso y recién después escribir. En efecto, si no me hubiera apurado a editar el manuscrito y lo hubiera retenido un año, yo mismo hubiera visto que en semejante desastrado aspecto de ningún modo podía salir a la luz. Los propios epigramas y burlas contra mí me eran necesarios, a pesar de que la primera vez me cayeron bastante mal. ¡Oh, cuánto necesitamos estos coscorriones, y este tono ofensivo, y estas burlas ácidas, que nos traspasan de lado a lado! Hay en el fondo de nuestra alma tanto nimio, insignificante amor propio escondido, ambiciones quisquillosas, feas, que a cada momento es preciso darnos un varillazo, golpearlos, pegarnos con todos los instrumentos posibles, y nosotros debemos agradecer a cada momento la mano que nos golpea.

Yo desearía, sin embargo, un poco más de críticas no del lado de los literatos, sino del lado de las personas ocupadas en el asunto de la propia vida, del lado de las personas prácticas; como por desgracia, salvo los literatos, no se hizo oír nadie. Y entre tanto *Almas muertas* causó mucho ruido, muchos murmullos, a muchos picó en lo vivo con la burla, la verdad y la caricatura; tocó el orden de las cosas que todos tienen a diario ante los ojos; llena de yerros, anacronismos, evidente desconocimiento de muchas materias, en partes incluso mezclado con premeditación lo ofensivo y lo irritante: a lo mejor alguno me injurie como corresponde y en la injuria, en la ira, me manifieste la verdad a la que quiero llegar. ¡Y si al menos un alma me diera su voz! Poder podría cualquiera. ¡Y sería más inteligente! El funcionario en servicio podría demostrarme ostensiblemente, a la vista de todos, la inverosimilitud del suceso por mí representado citándome dos o tres casos realmente sucedidos y con ellos me refutaría mejor que cualquier palabra o con esa misma imagen podría defender y justificar la justicia de lo por mí descrito. Citando un suceso ocurrido se demuestra mejor el hecho que con palabras hueras y verborragias literarias. Podría hacer eso mismo el comerciante y el hacendado, en una palabra, cualquier persona instruida, se esté quieto en su lugar o ande

errando a lo largo y a lo ancho de toda la tierra rusa. Por encima de cualquier mirada propia suya, cualquier persona, desde el lugar o el escaloncito en la sociedad en el que lo hayan puesto su cargo, condición y educación, tiene ocasión de ver el mismo objeto de un lado desde el cual, salvo él, no lo ve ningún otro. A propósito de *Almas muertas* podría escribirse por parte de toda la multitud de lectores otro libro, incomparablemente más curioso que *Almas muertas*, que podría enseñarme no solo a mí, sino a los propios lectores, porque –a qué esconder el pecado– todos nosotros conocemos muy mal a Rusia.

¡Y si al menos una voz se hubiera puesto a hablar para que todos oigan! Fue como si todo hubiera quedado inerte, como si en verdad habitaran Rusia no almas vivas, sino muertas. ¡Y me reprochan que yo conozco mal Rusia! Como si sin falta, por la fuerza del Espíritu Santo, debiera yo conocer todo lo que se haga en todos sus rincones, ¡aprender sin aprendizaje! ¿Pero por qué medios puedo aprender yo, escritor, condenado ya por la propia condición de escritor a una vida sedentaria, enclaustrada, y encima enfermo y encima forzado a vivir lejos de Rusia, por qué medios puedo aprender? Esto no me lo enseñarán los literatos y periodistas, ellos mismos enclaustrados y gente de oficina. El escritor tiene solamente un maestro, los propios lectores. Pero los lectores se rehúsan a enseñarme. Sé que daré una fuerte respuesta a Dios por no haber realizado mi obra como corresponde; pero sé que por mí darán respuesta también otros. Y digo esto no en balde. ¡Ve Dios que no lo digo en balde!

1843

## 2

Yo presentía que todas las digresiones líricas en el poema iban a ser tomadas en sentido erróneo. Son tan poco claras, se enlazan tan poco con los objetos que cruzan ante los ojos del lector, tan fuera de propósito es la estructura y la manera de toda la obra, que condujeron a parejo extravío tanto a contrarios como a defensores. Todos los pasajes donde salí hablando sobre el escritor, fueron remitidos a mi cuenta; yo enrojecía incluso al explicarlos en mi favor. ¡Me lo tengo merecido! En ningún caso correspondía entregar una obra que, aunque no estuviera mal cortada, se le vieran de algún modo los hilos blancos de la costura, semejante al vestido traído por el sastre solo para medirlo.

Me asombra solo que se me hayan hecho pocos reproches respecto del arte y la ciencia creativa. Impidió esto tanto la disposición airada de mis críticos como la falta de costumbre de examinar la construcción de la obra. Correspondía mostrar qué partes eran monstruosamente largas en relación con otras, dónde el escritor se traicionó a sí mismo, no conteniendo su propio tono una vez adoptado. Nadie advirtió siquiera que la última mitad del libro está menos elaborada que la primera, que hay en ella grandes omisiones, que las circunstancias primeras e importantes están comprimidas y abreviadas, las no importantes y colaterales extendidas, que no sobresale tanto el espíritu interno de toda la obra cuanto salta a los ojos el abigarramiento de las partes y su fragmentariedad. En una palabra, se podían hacer muchos ataques incomparablemente más pertinentes, injuriarme mucho más de lo que ahora me injurian, e injuriar con buen tino. Pero no es ese el tema. Se trata de la digresión lírica sobre la cual cayeron más los periodistas, viendo en ella signos de presunción, autoelogio y un orgullo hasta ahora inaudito en ningún escritor. Entiendo que es pasaje en el último capítulo, cuando, al representar la partida de Chíchikov de la ciudad, el escritor, dejando por un tiempo a su héroe en medio del camino real, se pone él mismo en su lugar y, impactado por la aburrida monotonía de los objetos, el desierto desabrigo de nuestras distancias y la triste canción que se deja oír por toda la faz de la tierra rusa de un mar a otro, se dirige en un lírico llamamiento a la propia Rusia, pidiéndole a ella misma explicaciones del sentimiento incomprensible que lo embarga, es decir: para qué y por qué le parece como si todo lo que existe en ella, sea objeto animado o inanimado, fijó en él sus ojos y espera de él algo. Estas palabras fueron tomadas como orgullo y jactancia hasta el momento inauditos, entre tanto que no son ni una cosa ni la otra. Es simplemente una expresión mal desarrollada de un sentimiento verdadero. A mí me sigue pareciendo lo mismo. Hasta ahora no puedo soportar esos sonidos melancólicos, desgarradores de nuestra canción, que se extiende por todo el ilimitado espacio ruso. Estos sonidos remolinean junto a mi corazón, y yo hasta me asombro por qué no todos sienten lo mismo. Quien ante estos espacios desiertos, hasta ahora despoblados e inhóspitos, no siente angustia, quien ante los sonidos melancólicos de nuestra canción no oye dolientes reproches a sí mismo, concretamente a sí mismo, es que ya ha cumplido todo su deber como corresponde o no es ruso de alma. Analicemos el asunto tal como es. Corrieron ya casi ciento cincuenta años desde los tiempos en que el soberano Pedro I nos limpió los ojos con el purgatorio de la ilustración europea, nos dio en las manos todos los medios para obrar, y hasta ahora mismo permanecen igual de desiertas, tristes y despobladas nuestras

extensiones, igual de inhóspitas y hostiles alrededor de nosotros, igual que si no estuviéramos hasta ahora en nuestra casa, no bajo nuestro propio techo, sino que nos hubiéramos detenido sin abrigo en medio del camino, y de Rusia nos viene no el alegre, querido recibimiento de los amigos, sino el de una fría estación de postas barrida por la ventisca, donde se ve un maestro de postas indiferente a todo con la cruda respuesta: “¡No hay caballos!” ¿Por qué esto? ¿Quién tiene la culpa? ¿Nosotros o el gobierno? Pero el gobierno ha obrado sin fatiga todo el tiempo. Testimonio de ello son los tomos enteros de edictos, legislaciones e instituciones, cantidad de edificios construidos, cantidad de libros editados, cantidad de establecimientos de toda clase establecidos: de estudio, filantrópicos, asilos y, en una palabra, incluso aquellos que los gobiernos en otros estados no instituyen en ninguna parte. Por arriba suenan las preguntas, las respuestas por debajo. Por encima sonaban a veces tales preguntas que testimonian sobre el movimiento caballerescamente magnánimo de muchos soberanos que han actuado incluso en perjuicio de sus propias conveniencias. ¿Y cómo se respondió a esto desde abajo? El tema está en la puesta en práctica, en la capacidad de aplicar una idea dada de tal manera que sea tomada y se instale en nosotros. Un decreto, por más pensado que esté y más terminante que sea, no es más que una hoja en blanco si no existe abajo un deseo igual de puro de llevarlo a la práctica justamente por aquella parte que es necesaria y corresponde, y que puede ver claramente solo el iluminado por la comprensión de la justicia divina, no humana. Sin ello todo se convierte en mal. ¡Prueba de ello son todos nuestros finos bribones y coimeros que saben eludir cada decreto, para los cuales un nuevo decreto es solamente un nuevo rédito, un nuevo medio de estorbar con una mayor complicación la marcha de las cosas, lanzar una nueva viga bajo los pies del hombre! En una palabra, por doquier, donde sea que me dirija, veo que es culpable es el que se conforma a eso, es decir, nosotros mismos: o es culpable por haberse apresurado, deseando ser glorificado demasiado pronto y agarrar la cucardita; o es culpable por haberse lanzado con demasiado ardor, deseando, según el hábito ruso, mostrar su autosacrificio; sin interrogar al juicio, sin examinar en el fragor el propio asunto, se puso a maniobrarlo, como conecedor, y después de golpe, una vez más según el hábito ruso, se enfrió, al ver el fracaso; o es culpable, finalmente, porque por un insignificante amor propio ofendido abandonó todo, y aquel lugar, en el cual estuvo a punto de comenzar tan noblemente a actuar, se lo entregó al primer bribón, que le robe él a la gente. En una palabra, en alguien raro entre nosotros había tanto amor al bien, que decidió sacrificar por él la ambición, el amor propio, y todas las menudencias de su



egoísmo fácilmente irritable y se propuso a sí mismo como ley insoslayable servir a su tierra, y no a sí mismo, recordando a cada momento que tomó su lugar para felicidad de los otros, y no la propia. Por el contrario, en el último tiempo, como más adrede, trató el hombre ruso de exponer a todos su quisquillosidad de todo género y lo nimio de su amor propio irritado en todos los senderos. No sé si hay muchos de nosotros que hayan hecho todo lo que teníamos que hacer, y que puedan decir abiertamente ante el mundo entero que Rusia no puede reprocharles nada, que no los mira con reproche todo objeto inanimado de sus desiertas extensiones, que todos están conformes con ello y de allí nada se espera. Sé solamente que he oído un reproche para mí. Hasta ahora lo oigo. Y en mi carrera de escritor, por más modesta que sea, se podría haber hecho alguna cosa en pro de algo más sólido. Qué hay con que en mi corazón habitara siempre el deseo del bien y que únicamente por él haya tomado yo la pluma. ¿Cómo lo cumplí? Bueno, al menos esta obra mía, que ahora salió y que se llama *Almas muertas*, ¿causó la impresión que debía causar solo con que se hubiera escrito como correspondía? Los propios simples pensamientos, que no devanan el cerebro, yo no supe transmitirlos y di con ello motivo para interpretarlos en sentido inverso antes que provechoso, y sobre todo dañino. ¿Quién es el culpable? ¿Tengo que decir acaso que me llevaron a ello los pedidos de los camaradas o los deseos impacientes de los amantes de lo bello, que se regocijan con sonidos vacuos y pasajeros? ¿Es que tengo que decir yo que me presionaron las circunstancias, y, deseando conseguir el dinero imprescindible para mi sustento, debí apresurarme con la salida extemporánea de mi libro? No, a quien se ha resuelto a cumplir con su deber honestamente no puede hacerlo vacilar circunstancia ninguna, extenderá la mano y pedirá limosna, si hasta ello llegara la cosa, no mirará ningún reproche temporal, las vacuas conveniencias mundanas están más abajo. Quien por vacuas conveniencias mundanas arruina su obra, necesaria a su tierra, no la ama. Yo sentí la despreciable debilidad de mi carácter, mi ruin pusilanimidad, la impotencia de mi amor, y por eso oía un reproche doloroso hacia mí en cualquier cosa que fuera Rusia. Pero una fuerza superior me levantó: no hay faltas incorregibles, y aquellas mismas extensiones desiertas, que traían angustia a mi alma, me extasiaron con la gran vastedad de su extensión, una amplia actividad para obrar. Desde el alma fue pronunciada esta pregunta a Rusia: “¿No va a ser uno en ti un hércules, cuando hay espacio para desarrollarse como tal?”. Esto fue dicho no por pintoresquismo o jactancia: yo sentía eso y lo siento incluso ahora. En Rusia ahora a cada paso puede uno convertirse en hércules. Cualquier condición y lugar exige ser un hércules. Cada uno de nosotros ha

llenado a tal punto de oprobio la santidad de su condición y lugar (todos los lugares son santos), que se necesitan fuerzas hercúleas para elevarlos a la altura legítima. Yo sentía aquella magna actividad, que no es posible ahora para ningún otro pueblo y solo es posible al ruso, porque solamente ante él hay tal vastedad y solo su alma conoce la fuerza hercúlea, ¡por eso fue que brotó extasiada aquella exclamación que tomaron por jactancia y presunción mías!

1843

## 3

Qué ganas las tuyas, siendo alguien que sabe y un conocedor del hombre, de formularme las mismas vacuas interpelaciones que saben formular también otros. La mitad de ellas se refiere a lo que vendrá más adelante. ¿Pero cuál es el sentido de semejante curiosidad? Una sola interpelación es inteligente y digna de ti, y yo hubiera deseado que también me la hubieran hecho otros, aunque no sé si habría sabido responder a ella de modo inteligente, concretamente: ¿por qué los héroes míos de mis últimas obras, y en particular de *Almas muertas*, estando lejos de ser retratos de personas reales, siendo por sí mismos de una condición en absoluto atrayente, no se sabe por qué son cercanos al alma, como si en su creación hubiera tomado parte alguna circunstancia anímica? Un año atrás no me hubiera sido fácil responder a esto incluso a ti. Pero ahora lo diré directamente todo: mis héroes son cercanos al alma porque salieron del alma; todas mis últimas creaciones son la historia de mi propia alma. Y para explicar un poco mejor todo esto, te me definiré a mí mismo como escritor. De mí interpretaron muchas cosas, analizando algunos costados míos, pero mi sustancia principal no la definieron. A esa la sintió solamente Pushkin. Él me decía siempre que aún ningún escritor había tenido este don de exponer tan claramente la vulgaridad de la vida, de saber remarcar con tal fuerza la vulgaridad del hombre vulgar, para que toda esa nimiedad que se hurta a los ojos se asomara de modo contundente a los ojos de todos. Esa es mi particularidad principal, que a mí solo me pertenece y que, efectivamente, no tienen otros escritores. Ella a posteriori se profundizó en mí aun con mayor fuerza por la conjunción con cierta circunstancia anímica. Pero esto yo no estaba en condiciones de revelarlo entonces siquiera a Pushkin.

Esta particularidad se presentó con mayor fuerza en *Almas muertas*. *Almas muertas* no asustaron tanto a Rusia ni causaron tanto ruido en su interior porque hayan abierto

algunas heridas suyas o dolencias interiores, y tampoco porque hayan presentado cuadros conmovientes del mal que triunfa y la inocencia que sufre. Nada de eso había. Mis héroes no son en absoluto malhechores; si yo le hubiera agregado un rasgo bueno a cualquiera de ellos, el lector se hubiera reconciliado con todos ellos. Pero la vulgaridad de todo junto asustó a los lectores. Los asustó que aparecieran uno tras otro héroes uno más vulgar que el otro, que no hubiera ni una sola aparición consoladora, que en ninguna parte pueda el pobre lector siquiera descansar o tomar aliento y que por la lectura de todo el libro pareciera como si hubieran salido de algún sofocante sótano a la luz de Dios. Me hubieran perdonado enseguida si yo hubiera expuesto monstruos pintorescos; pero la vulgaridad no me la perdonaron. Al hombre ruso lo asustó más su insignificancia que todos sus vicios y defectos. ¡Fenómeno notable! ¡Susto magnífico! En quien hay tan fuerte repugnancia por lo insignificante, en él, probablemente, se encierra todo lo que es opuesto a lo insignificante. Así, es allí donde está mi mérito principal; pero este mérito, digo nuevamente, no se hubiera desarrollado en mí con tal fuerza si no se hubiera conjugado con él mi propia circunstancia anímica y mi propia historia anímica. Nadie de mis lectores sabía que, riéndose de mis héroes, se estaba riendo de mí. En mí no había ningún vicio demasiado fuerte que pudiera mostrarse más visiblemente que todos mis demás vicios, lo mismo que no había tampoco ninguna virtud pintoresca que hubiera podido proporcionarme alguna apariencia pintoresca. Pero en cambio, en lugar de eso, se encerraba en mí el conjunto de todas las bajezas posibles, de cada una un poco, y además en tal cantidad en la que yo aún hasta ahora no he hallado en ninguna persona. Dios me dio una naturaleza multifacética. Él me plantó asimismo en el alma, ya desde mi nacimiento, algunas buenas particularidades; pero la mejor de ellas, por la cual no sé cómo agradecerle, fue el deseo de ser mejor. A mí nunca me gustaron mis malas cualidades, y si el amor celestial de Dios no hubiera dispuesto que ellas se abrieran ante mí gradualmente y de a poquito, en vez de todas juntas y de golpe ante mis ojos al tiempo que yo no tenía aún ninguna noción sobre lo inconmensurable de su infinita misericordia, me hubiera ahorcado. A medida que empezaron a abrirse, por una milagrosa sugestión superior se iba fortaleciendo en mí el deseo de liberarme de ellas; por un extraordinario acontecimiento anímico fui conducido a trasladárselas a mis héroes. De qué género era este acontecimiento no tienes por qué saberlo: si yo hubiera visto en esto provecho para alguien, ya lo hubiera anunciado. Desde este momento me puse a dotar a mis héroes por encima de sus propias bajezas con mi propia mugre. Así es como era hecho: tomando una mala particularidad

mía, la perseguía en otra condición y otro campo, trataba de representármela bajo el aspecto de un mortal enemigo, que me hubiera causado el más sensible ultraje, la perseguía con rabia, burla y todo lo que cayera. Si alguien hubiera visto los monstruos que salían de mi pluma al comienzo para mí mismo, seguramente se hubiera estremecido. Basta decirte solamente que cuando comencé a leer a Pushkin los primeros capítulos de *Almas muertas* en el aspecto en que estaban antes, Pushkin, que siempre se reía con mi lectura (le gustaba reírse), comenzó de a poco a volverse más y más sombrío, y más sombrío, y finalmente se ensombreció por completo. Cuando la lectura terminó, pronunció con voz de angustia: “¡Dios, qué triste es nuestra Rusia!”. Esto a mí me dejó estupefacto, ¡Pushkin, que conocía tanto a Rusia, no advirtió que todo esto era caricatura y mi propia invención! Fue aquí que yo vi lo que significa un hecho tomado del alma, y la verdad del alma en general, y en qué aspecto horrorizante para el hombre puede serle presentada la tiniebla y la asustante ausencia de luz. Desde este momento ya me puse a pensar solamente en cómo suavizar esa penosa impresión que podía causar *Almas muertas*. Yo vi que muchas de las bajezas no valen la pena de la rabia; mejor mostrar toda la insignificancia que tienen, que debe ser para siempre su dominio. Además yo tenía ganas de comprobar qué diría en general el hombre ruso si se lo convidaba con su propia vulgaridad. A consecuencia del plan de *Almas muertas* ya encarado hacía tiempo, para la primera parte del poema se exigían justamente personas insignificantes. Estas personas insignificantes, no obstante, no son en lo más mínimo retratos de personas insignificantes; al contrario, en ellas se han reunido rasgos de aquellos que se consideran mejor que los demás, se entiende que solamente en el aspecto degradado de pasar de generales a soldados. Aquí, además de los míos propios, hay incluso rasgos de muchos de mis amigos, incluso tuyos. Esto te lo mostraré después, cuando te sea necesario; por el momento es un secreto mío. Me era preciso extraer de todas las bellas personas que yo conocía todo lo vulgar y ruin que ellos usurpaban inadvertidamente, y regresarlo a sus legítimos poseedores. No me preguntes por qué la primera parte debía ser toda vulgaridad y por qué en ella todos los personajes del primero al último debían ser vulgares: a esto te darán respuesta otros temas, ¡y eso es todo! La primera parte, a pesar de todas sus imperfecciones, hizo el hecho principal: plantó en todos la repugnancia por mis héroes y su insignificancia; derramó cierta angustia por sí mismo que me era necesaria. Por ahora para mí esto es suficiente; no corro tras otra cosa. Por supuesto, todo esto hubiera resultado más significativo si yo, no apresurándome a entregarlo a la luz, lo hubiera elaborado un poco mejor. Mis héroes no

se han separado completamente de mí mismo, y por eso no recibieron una verdadera autonomía. Aún no los planté firmemente en aquella tierra donde ellos debían estar, y no entraron al círculo de nuestros hábitos, rodeándose con todas las circunstancias de la vida realmente rusa. Aún todo el libro no es más que un aborto; pero su espíritu se ha desprendido invisiblemente de él y ha cundido, y su propia aparición temprana puede serme útil justamente en que moverá a mis lectores a mostrar todos los yerros relativos a los órdenes sociales y privados dentro de Rusia. Por ejemplo si tú, en lugar de proponerme vacuas interpelaciones (con las que llenaste la mitad de tu carta y que a nada conducen, salvo la satisfacción de cierta ociosa curiosidad), hubieras recogido en lugar de ello observaciones prácticas a mi libro, tanto tuyas como de otras personas inteligentes, ocupados, semejante a ti, en una vida experimentada y práctica, y hubieras añadido a esto cantidad de acontecimientos y anécdotas que hubieran ocurrido en vuestra cercanía y en toda la provincia, en confirmación o en refutación de cualquier hecho de mi libro, que se podrían tomar por decenas de cada página, entonces hubieras hecho una buena cosa, y yo te hubiera dicho mis firmes gracias. ¡Cómo se hubiera ampliado por ello mi horizonte de mira! ¡Cómo se hubiera refrescado mi cabeza y qué exitosamente habría marchado mi asunto! Pero aquello que yo pido no lo ejecuta nadie: mis interpelaciones nadie las considera importantes, y solamente estima las propias; y alguno incluso exige de mí cierta sinceridad y franqueza, sin comprender él mismo qué es lo que está exigiendo. ¿Y a qué esta vacua curiosidad de saber de antemano y este vacuo apresuramiento que a nada conduce, que, como yo noto, ya te está contagiando también a ti? ¡Mira cómo en la naturaleza se cumple todo de modo ceremonioso y sabio, en qué armónica ley, y cuán racionalmente sale una cosa de la otra! Solo nosotros, sabe Dios por qué, nos debatimos. Todo se apresura. Todo tiene cierta fiebre. Bueno, ¿sopesaste como se debe tus palabras: “El segundo tomo es necesario ahora sin falta”? Para que yo, solamente por que hay contra mí un descontento generalizado, me ponga a apresurarme con el segundo tomo tan tontamente como me apuré con el primero. ¿Pero acaso me volví ya completamente loco? Este descontento me es necesario; en el descontento la persona al menos algo me está manifestando. ¿Y de dónde sacaste la conclusión que el segundo tomo justamente ahora es necesario? ¿Te metiste acaso en mi cabeza?, ¿sentiste la sustancia del segundo tomo? Según tú, es necesario ahora, pero para mí, no antes que dentro de dos-tres años, y eso además tomando en consideración una marcha sensata de las circunstancias y el tiempo. ¿Quién de nosotros tiene razón? ¿Aquel que ya tiene el segundo tomo en la cabeza, o aquel que ni siquiera sabe en qué

consiste el segundo tomo? ¡Qué extraña moda hay ahora en la Rusia! Una persona está echada, perezosa ante el hacer presente, y apura a otro, tal como si sin falta ese otro debiera tirar de alegría con todas sus fuerzas por el hecho de que su amigo esté echado. Apenas advierten que al menos una persona se está ocupando seriamente de algún asunto, ya lo apuran de diferentes lados, y después lo injurian si obra tontamente, dirán: “¿Para qué te apuraste?” Pero termino mi lección para ti. A tu inteligente pregunta he contestado e incluso te dije lo que hasta ahora no he dicho aún a nadie. No creas, sin embargo, después de esta confesión que yo mismo haya sido tan monstruo como son mis héroes. No, yo no me parezco a ellos. Yo amo el bien, lo busco y ardo por él; pero no me gustan mis bajezas y no las tengo en la mano, como mis héroes; no amo mis bajezas, que me alejan del bien. Lucho contra ellas, y voy a luchar, y las voy a expulsar, y en esto me ayudará Dios. Y este absurdo que soltaron los inteligentes mundanos, como que el hombre solo puede educarse mientras está en la escuela, y después no le cambiarás un solo rasgo: solo en una tonta mollera mundana podría formarse tan tonto pensamiento. Yo ya me he librado de muchas de mis bajezas con haberlas trasladado a mis héroes, las ridiculicé en ellos y forcé a también a otros a reírse de ellas. Yo me he sustraído a mucho por el hecho de que, privándome de un aspecto pintoresco y una máscara cabaleresca, bajo la cual sale como un triunfo cada baja nuestra, la puse a la par de aquella baja que es visible para todos. Y cuando me revelo a mí mismo en la confesión ante Aquel que me mandó ser en el mundo y liberarme de mis defectos, veo en mí muchos vicios; pero ya no son aquellos que eran el año pasado: una fuerza santa me ayudó a arrancarme de ellos. Yo te aconsejo no dejar de oír estas palabras, sino una vez leída mi carta quedarte solo algunos minutos y, desentendiéndote de todo, mirar como se debe dentro de ti mismo, desplegando ante sí toda tu vida para confirmar en el hecho la verdad de mis palabras. En esta respuesta mía encontrarás respuesta también para otras interpelaciones, si te fijas con un poco de atención. Se te explicará asimismo por qué hasta ahora no he expuesto al lector manifestaciones consoladoras y no escogí como héroes personas virtuosas. A estas no las inventas en la cabeza. Mientas no empieces a parecerte aunque sea en algo a ellas, mientras no logres una frente de bronce y no conquistes por la fuerza en el alma algunas buenas cualidades, cualquier cosa que escriba tu pluma va a ser cosa muerta, y, como la tierra del cielo, va a estar lejos de la verdad. Inventar pesadillas yo tampoco he inventado, estas pesadillas oprimían mi propia alma: lo que había en mi alma, de allí pues salió.

## 4

Fue quemado el segundo tomo de *Almas muertas* porque así era necesario. “No revivirá si no muere”, dice el apóstol. Es necesario primero morir, para poder resucitar. No fue fácil quemar una labor de cinco años, realizada con tan dolorosas tensiones, donde cada línea era alcanzaba con una conmoción, donde había mucho de aquello que constituía mis mejores pensamientos y ocupaba mi alma. Pero todo fue quemado, y además en ese momento, cuando, al ver ante mí la muerte, tenía muchos deseos de dejar para cuando no esté al menos algo que haga que me recuerden mejor. Agradezco a Dios que me dio la fuerza para hacerlo. Ni bien la llama se llevó las últimas hojas de mi libro, su contenido de repente resucitó en un aspecto purificado y luminoso, semejante al fénix desde las cenizas, y de repente vi en qué desorden encima estaba aquello que yo ya consideraba ordenado y armónico. La aparición del segundo tomo en aquel aspecto en el cual estaba hubiera causado antes daño que provecho. Es necesario tomar en consideración no el placer de algún amante de las artes y la literatura, sino a todos los lectores para los cuales fue escrita *Almas muertas*. Proponer algunos caracteres hermosos, que reflejaran la alta nobleza de nuestra raza, no conducirá a nada. Despertará solamente orgullo vacuo y jactancia. Muchos de nosotros ya ahora, sobre todo entre la juventud, se pusieron a jactarse desmedidamente de las intrepideces rusas y piensan en general no en cómo profundizarlas y educarlas en sí, sino en exponerlas de muestra y decir a Europa: “¡Miren, alemanes: somos mejores que ustedes!”. Esta jactancia es lo que echa a perder todo. Irrita a los otros y causa daño al propio jactancioso. La mejor de las obras puede convertirse en suciedad, solo con que te felicites de ella y te jactes. ¡Y entre nosotros, no habiendo hecho la obra, ya se jactan de ella! ¡Se jactan del futuro! No, para mí, es mejor una melancolía pasajera y la angustia por uno mismo que la presuntuosidad. En el primer caso la persona, al menos, verá su desprecio, su ruina insignificancia y recordará involuntariamente a Dios, que eleva y saca todo de lo profundo de la insignificancia; en el último caso, escapará de sí mismo e irá derecho a manos del diablo, el padre de la presuntuosidad, que con la gaseosa arrogancia de sus intrepideces vuelve arrogante al hombre. No, hay tiempos en que no se puede dirigir de otro modo a la sociedad o incluso a toda una generación a lo sublime, mientras no le muestres toda la profundidad de su verdadera bajeza; hay tiempos en que no viene al caso en absoluto hablar de lo elevado y lo sublime, sin mostrar allí mismo, claro como el día, los caminos y las vías hacia ello para todos. La

última circunstancia estaba poco y débilmente desarrollada en el segundo tomo de *Almas muertas*, y ella casi que debía ser la principal; y por eso fue quemado. No me juzgue ni saque sus conclusiones: se equivocará, semejante a aquellos de mis amigos que, creándose a partir de mí su propio ideal de escritor, conforme con su propia manera de pensar al escritor, se pusieron a exigirme que yo respondiera al ideal por ellos creado. Yo no nací en absoluto para hacer época en el dominio literario. Mi obra es más simple y cercana: mi obra es aquella en lo que antes que nada debe pensar todo ser humano, mi obra es mi alma y la sólida obra de la vida. Y por ello la imagen de mis acciones debe ser sólida, y yo debo crear con solidez. No tengo por qué apresurarme; ¡que se apuren otros! Quemo, cuando es preciso quemar, y probablemente, obro como es necesario, porque sin oración yo no emprendo nada. Sus resquemores respecto de mi quebrantada salud, que quizá no me permita escribir el segundo tomo, son vanos. Mi salud está muy quebrantada, es cierto; por momentos me cuesta tanto que sin Dios no lo hubiera sobrellevado. Al agotamiento de las fuerzas se ha agregado la sensación de frío en tal medida que no sé cómo ni con qué calentarme: es necesario hacer movimientos, pero para moverme no tengo fuerzas. Apenas una hora al día se encontrará para el trabajo, y no siempre fresca. Pero mi esperanza no disminuye en lo más mínimo. Aquel que con la pena, los males y los obstáculos aceleró el desarrollo de mis fuerzas y pensamientos, sin los cuales yo no hubiera encarado mi obra, Aquel que reelaboró su gran mitad en mi cabeza, me dará fuerza para cumplir la restante, a ponerla en papel. Decae mi cuerpo, pero no mi espíritu. En el espíritu, por el contrario, todo se fortalece y se vuelve más firme; habrá fortaleza también en el cuerpo. Creo que, si llega el tiempo determinado, en unas pocas semanas se cumplirá aquello sobre lo cual pasé cinco enfermizos años.

1846

• **Vissarión Bielinski. Carta a Gógol**<sup>\*187</sup>

\* Las notas al pie de esta carta, salvo aclaración de que pertenezcan al traductor, son tomadas de la edición rusa disponible en [http://www.zlev.ru/65\\_61.htm#\\_ftn1](http://www.zlev.ru/65_61.htm#_ftn1). Véase Белинский, 1847a.

<sup>187</sup> El artículo de Bielinski sobre *Pasajes selectos de la correspondencia con amigos* causó a Gógol una inmensa impresión. En junio de 1847 él escribió a N. Ia. Prokopóvich: “Leí en estos días la crítica de Bielinski en el segundo número de *El Contemporáneo*. Parece ser que él ha tomado todo el libro como escrito con respecto a su persona y leyó en él un formal atentado contra todos los que comparten sus ideas”. Con aquel mismo ánimo fue escrita la carta a Bielinski (alrededor del 20 de junio de 1847), que Gógol envió a Prokopóvich con el pedido de que le hiciera una crítica. Bielinski en esta época estaba en el extranjero, en el pequeño pueblo silés de Salzbrunn, adonde lo había empujado una grave enfermedad. N. N. Tiútchev, al recibir de Prokopóvich la carta de Gógol, se la envió, según lo determinado, a Salzbrunn.

En esta carta Bielinski actúa como un enemigo irreconciliable del régimen de servidumbre feudal en Rusia. Bielinski reflejó en ella, como señaló Lenin, “el ánimo de los campesinos de la gleba contra el derecho de la servidumbre”. Después de la muerte de Bielinski su nombre fue prohibido de utilizar en la



Usted tiene razón solamente en parte, al ver en mi artículo a una persona *enojada*: este epíteto es demasiado débil y tierno para expresar el estado al que me llevó la lectura de Su libro.<sup>188</sup> Pero no tiene razón del todo, al adscribir esto a Sus, realmente no del todo halagüeños, pareceres sobre los admiradores de Su talento. No, en esto hubo una razón más importante. El sentimiento del amor propio ofendido se puede incluso sobrellevar, y yo hubiera conseguido hacer callar mi razón sobre este punto, si el asunto residiera solo en eso. Pero no se puede sobrellevar el sentimiento ofendido de la verdad, la dignidad humana; no es posible quedarse callado cuando bajo la protección de la religión y el amparo del látigo se predicen la mentira y la inmoralidad como verdad y virtud.

Sí, yo lo quería a Usted con toda la pasión con la cual el hombre sanguíneamente ligado a su país puede amar a su esperanza, honor, gloria, a uno de sus grandes conductores en el camino del conocimiento, el desarrollo, el progreso. Y Usted tenía una razón fundamental para al menos por un minuto salir de un tranquilo estado anímico, tras perder el derecho a ese amor. Le digo esto no porque yo considere mi amor como una recompensa al gran talento, sino porque en este sentido represento no uno, sino una multitud de personajes, de los cuales ni Usted ni yo hemos visto el mayor número y que, a su vez, tampoco lo han visto nunca a Usted.

No estoy en condiciones de darle ni la más mínima noción de la indignación que despertó Su libro en todos los corazones nobles, ni el chillido de salvaje alegría que, desde lejos, con su aparición, todos Sus enemigos –literarios (los Chíchikov, los Nozdriov, los Goródnichi y otros) y no literarios, cuyos nombres Le son conocidos–. Usted mismo ve bien que de Su libro se ha apartado incluso gente del mismo espíritu que el Suyo.<sup>189</sup> Si hubiera sido escrito a consecuencia de una convicción profundamente sincera, aun entonces hubiera debido causar en el público la misma impresión. Y si todos lo han tomado (salvo algunas pocas personas, a las que hay que ver y conocer

---

prensa. Fueron tomadas particulares medidas contra la difusión de la “Carta a Gógol”, cuyo sentido revolucionario quedó claro ya en 1849, en relación con el caso de los petrashevskianos. Por la lectura de la “Carta” las potestades del zar condenaban a la pena de muerte. No obstante, tuvo rápidamente una inmensa popularidad, jugando un gran rol en la historia del movimiento revolucionario ruso de liberación. En el transcurso de dos décadas y media la “Carta a Gógol” no podía ser publicada en Rusia y se difundía sólo secretamente en copias manuscritas. Fue impresa por primera vez en Londres por Herzen, en *La Estrella Polar*, en 1855. Al leerle Bielinski la carta en París, aquel la comunicó a sus amigos emigrados diciendo: “Esta es una cosa genial, y además creo que es su testamento”.

<sup>188</sup> Esto es una respuesta a las palabras de Gógol, con las que comenzaba su carta a Bielinski (alrededor del 20 de junio de 1847): “Leí con gran pesar su artículo sobre mí en *El Contemporáneo*, no porque me pesara la humillación en la que Usted quiso ponerme a la vista de todos, sino porque en él se oye la voz de una persona enojada conmigo”.

<sup>189</sup> Alusión a los Aksákov.

para no alegrarse de su aprobación) por una astuta pero demasiado enmascarada travesura para lograr puramente por medios celestiales objetivos terrenos, de esto sólo Usted es culpable. Y esto no es asombroso en lo más mínimo, sino que lo asombroso es que Usted encuentre esto asombroso. Yo creo que es porque conoce profundamente Rusia solo como artista, y no como un pensador,<sup>190</sup> rol que asumió tan malogradamente en Su fantástico libro. Y no porque no sea una persona pensante, sino porque ya hace tantos años que está acostumbrado a mirar a Rusia desde Su maravillosa lejanía,<sup>191</sup> y ya se sabe que nada es más fácil que, desde lejos, ver las cosas tal como nosotros queremos verlas; porque Usted en esta maravillosa lejanía vive completamente ajeno a ella, dentro de sí mismo o de un círculo uniforme, construido igual que Usted y sin fuerzas para oponerse a Su influencia sobre él.

Por eso Usted no ha advertido que Rusia ve su salvación no en el misticismo, no en el ascetismo, no en el pietismo, sino en los logros de la civilización, la instrucción, el humanitarismo. Ella no necesita sermones (¡bastantes ha oído!), no oraciones (¡bastantes las ha machacado!), sino el despertar en el pueblo del sentimiento de la dignidad humana, tantos siglos perdido en el barro y en el estiércol; derechos y leyes, configurados no con la enseñanza de la Iglesia sino con la del sentido común de justicia, y un severo –en lo posible– cumplimiento. Pero en lugar de esto ella presenta el horroroso espectáculo de un país donde los hombres comercian a los hombres –sin tener en esto ni aquella justificación que con picardía aprovechan los plantadores americanos, asegurando que el negro no es un hombre–, donde los hombres mismos no se llaman con nombres, sino con apodos: *Vañkas*, *Stiëshkas*, *Vaskas*, *Palashkas*; un país donde, finalmente, no solamente no hay ninguna garantía para la persona, el honor y la propiedad, sino que ni siquiera hay un orden policial, sino inmensas corporaciones de diversos ladrones de servicio. Las más vivas y contemporáneas cuestiones nacionales en Rusia son ahora: la aniquilación del derecho de servidumbre, la supresión del castigo corporal, introducir en lo posible un severo cumplimiento al menos de aquellas leyes que ya existen. Esto lo siente incluso el mismo gobierno (que sabe muy bien lo que hacen los terratenientes con sus campesinos y cuántos de los primeros matan los últimos cada año), lo que se demuestra con sus tímidas e infructuosas semi-medidas en provecho de los negros blancos y el cómico reemplazo del látigo de una punta por el de tres puntas.

<sup>190</sup> Gógol se vio obligado a convenir con esta afirmación de Bielinski.

<sup>191</sup> Bielinski aquí parafrasea irónicamente el conocido pasaje del capítulo XI de *Almas muertas*: “¡Rusia, Rusia! Te veo, ¡te veo desde mi maravillosa y magnífica lejanía!”

¡Estas son las cuestiones en las que está inquietamente ocupada Rusia en su apático semi-sueño! Y en este momento un gran escritor, que con sus admirablemente artísticas, profundamente verdaderas creaciones tan poderosamente cooperó a la autoconciencia de Rusia, al darle la posibilidad de echar una mirada a sí misma como si fuera en un espejo, aparece con un libro en el cual, en nombre de Cristo y de la Iglesia, enseña al bárbaro-terratendiente a obtener más dinero de los campesinos, ¡injuriando sus “jetas sin lavar”!... ¿Y esto no debía llevarme a la indignación? Pero es que si Usted hubiera revelado un atentado contra mi vida, aun entonces no lo odiaría más que por estos vergonzosos renglones... ¿Y después de esto quiere que creamos en la sinceridad del tono de su libro?...

¡No! Si Usted efectivamente hubiera estado lleno de la verdad de Cristo, y no de la enseñanza del diablo, de ningún modo hubiera escrito aquello a Sus adeptos entre los terratenientes. Usted les hubiera escrito que así como sus campesinos son sus hermanos en Cristo, y el hermano no puede ser el esclavo de su hermano, ellos debían o darles la libertad, o al menos usufructuar sus esfuerzos del modo más benéfico para aquellos que fuera posible, reconociéndose, en el fondo de sus conciencias, en una situación mentirosa en relación con aquellos... Y la expresión: “¡ah, tú, *jeta sin lavar!*” ¿De qué Nozdriov, de qué Sobakiévich oyó Usted esto, para entregar al mundo como un gran descubrimiento en provecho y buen ejemplo de los *muyiks* rusos, que aun sin eso, porque no se lavan, habiendo creído a sus señores ellos mismos no se consideran personas? ¿Y su noción sobre el juicio nacional ruso y la condena, ideal que Usted encuentra en las palabras de una estúpida mujer, del relato de Pushkin, y según cuyo razonamiento se debe azotar al justo y al culpable?<sup>192</sup> Pero es que entre nosotros eso sucede con frecuencia, aunque más bien azotan solamente al justo, ¡si no tiene modo de emanciparse del delito de ser culpable sin culpa! ¿Y semejante libro podía ser el resultado de un difícil proceso interior, de un alto esclarecimiento espiritual? ¡No es posible!... O Usted está enfermo, y necesita apurarse a tratarse, o... no me atrevo a manifestar mi pensamiento...

Predicador del látigo, apóstol de la ignorancia, partidario del oscurantismo, panegirista de los modos de vida tártaros, ¿qué hace? Eche una mirada bajo Sus pies, pues Usted está sobre un abismo... Que Usted apoye semejante enseñanza en la Iglesia

<sup>192</sup> Alusión a la idea reaccionaria desarrollada por Gógol sobre “el juicio divino”, al cual está sujeto el justo y el culpable. Gógol recuerda en relación con esto a la mujer del capitán de *La hija del capitán*, que “al enviar al teniente a juzgar al soldado centinela y la mujer, que se han peleado en el baño por un balde de madera, le suministra esta instrucción”: “Comprueba quién tiene razón y quién es culpable, pero castiga a los dos”.

ortodoxa todavía lo entiendo: ella siempre fue soporte del látigo y servidora del despotismo. Pero a Cristo, ¿a Cristo para qué lo mezcla en esto? ¿Qué encuentra en común entre él y una –aun con más razón– Iglesia ortodoxa? Él fue el primero en divulgar a la gente la enseñanza de la libertad, la igualdad y la hermandad, y con el martirio grabó y afirmó la verdad de su enseñanza. Y eso fue la *salvación* de la gente en tanto no se organizó en la Iglesia y no tomó como base los principios de la ortodoxia. La Iglesia apareció entonces como una jerarquía, es decir, partidaria de la desigualdad, adúltera del poder, enemiga y perseguidora de la hermandad entre la gente, lo que continúa siendo hasta ahora. Pero el sentido de la enseñanza de Cristo fue descubierto por el movimiento filosófico del siglo pasado. Y por eso un Voltaire, al apagar en Europa con el arma de la burla las hogueras del fanatismo y la ignorancia, es por supuesto más hijo de Cristo, cuerpo de su cuerpo y hueso de sus huesos, que todos vuestros popes, obispos, metropolitanos y patriarcas, orientales y occidentales. ¿Acaso Usted no sabe esto? Pero es que esto ahora para cualquier colegial no es en absoluto una novedad...

Y por eso, ¿es posible que Usted, el autor de *El inspector* y *Almas muertas*, es posible que Usted sinceramente, de corazón, haya cantado el himno al innoble clero ruso, poniéndolo inconmensurablemente más alto que el clero católico? Pongamos que Usted no sepa que el segundo alguna vez haya sido algo, en tanto que el primero nunca fue nada, salvo un sirviente y un esclavo del poder terrenal, ¿pero es posible también que realmente Usted no sepa que nuestro clero se encuentra en el desprecio generalizado de la sociedad rusa y el pueblo ruso? ¿Sobre quién cuenta el pueblo ruso cuentos obscenos? Sobre el pope, la mujer del pope, la hija del pope y el trabajador del pope. ¿A quién llama el pueblo ruso *raza de tontos, pillos...*? A los popes. ¿No es acaso el pope en Rusia, para todos los rusos, el representante de la glotonería, la avaricia, el servilismo, la desvergüenza? ¿Y acaso Usted no sabe esto? ¡Es extraño! Para Usted, el pueblo ruso es el más religioso del mundo: ¡mentira! El fundamento de la religiosidad es el pietismo, la veneración, el miedo de Dios. Pero el ruso pronuncia el nombre de Dios rascándose el traste. Ante la imagen dice: *conviene, se reza; no conviene, tapar las ollas*.<sup>193</sup> Fíjese más atentamente, y verá que por su naturaleza es un pueblo profundamente ateo. Hay todavía en él mucha superstición, pero ni huella de religiosidad.

<sup>193</sup> Proverbio ruso: está traducido literalmente. No podemos explicar de dónde toma su sentido lo de “tapar las ollas” pero de todos modos el proverbio se comprende. (Nota del traductor)

La superstición pasa con los logros de la civilización, pero la religiosidad a menudo se aviene incluso con ellos; el ejemplo vivo es Francia, donde ahora hay muchos católicos sinceros, fanáticos, entre personas instruidas y cultas, donde muchos, apartados del cristianismo, de todos modos persisten obstinadamente en algún dios. El pueblo ruso no es así: la exaltación mística no está para nada en su naturaleza; tiene demasiado sentido común, claridad y sentido positivo en la mente: y es en esto que, quizás, se encierra la inmensidad de sus destinos históricos en el futuro. La religiosidad no ha prendido en él ni siquiera en lo que hace al clero; pues algunas personalidades separadas, exclusivas, que se distinguen por una contemplación fría y ascética... no declaran nada. La mayoría de nuestro clero siempre se distinguió solamente por sus panzas gordas, la pedantería teológica y la ignorancia salvaje. Es un pecado culparlo de intolerancia religiosa y fanatismo; antes se lo puede alabar por su indiferencia ejemplar en materia de fe. La religiosidad apareció entre nosotros solo en las sectas cismáticas, tan opuestas por su espíritu a la masa del pueblo y tan poca cosa numéricamente ante ella.

No voy a extenderme sobre Su ditirambo de la relación amorosa del pueblo ruso con sus amos. Le diré directamente: este ditirambo en nadie encontró simpatía y lo ha arruinado a Usted incluso a los ojos de gente que en otros sentidos Le es muy cercana por su orientación. En lo que hace a mí personalmente, dejo a Su conciencia embriagarse en la contemplación de la belleza divina de la autocracia (eso es cómodo, dicen, y provechoso para Usted); solo continúe contemplándola juiciosamente desde Su *maravillosa lejanía*: de cerca, no es tan hermosa ni tan inofensiva... Le advertiré solamente una cosa: cuando a un europeo, sobre todo a un católico, lo domina el espíritu religioso, se vuelve acusador del poder injusto, semejante a los profetas hebreos, que denunciaban la ilegitimidad de los fuertes de la tierra. Pero entre nosotros es al revés: a una persona (incluso decente) le agarra una enfermedad, conocida por los médicos psiquiatras como manía religiosa, e inmediatamente ha de adular más al dios terrenal que al celestial, e incluso tanto más de lo debido, que aquel quisiera recompensarlo por su servil solicitud, pero ve que con esto se comprometería a los ojos de la sociedad... ¡Somos pícaros los rusos!...

Recordé todavía que en Su libro Usted afirma como gran e indiscutible verdad como que saber leer y escribir, a la gente humilde, no solo no le es útil sino que le es decididamente dañino. ¿Qué decirle a esto? Lo perdonará a Usted su dios bizantino por este pensamiento bizantino, solo si al volcarlo al papel Usted no sabía lo que estaba

creando... “Pero, quizás –me dirá Usted–, pongamos que yo me extravié, y todos mis pensamientos son una mentira; ¿pero por qué me quitan el derecho a extraviarme y no quieren creer en la sinceridad de mis extravíos?” Porque, le respondo a Usted, semejante orientación en Rusia hace tiempo ya que no es una novedad. Incluso no hace mucho fue enteramente agotada por Búrachek con su cofradía. Por supuesto, en Su libro hay más inteligencia e incluso talento (aunque uno y otro no son muy ricos en él) que en las obras de aquellos; en cambio ellos desarrollaron un aprendizaje común a ellos y a Usted con mayor energía y mayor unidad, llegaron audazmente hasta sus últimos resultados, entregaron todo al dios bizantino, nada dejaron a Satán; entonces Usted, queriendo ponerle una vela a uno y a otro, cayó en contradicciones, salvaguardaba, por ejemplo, a Pushkin, la literatura y el teatro que, desde Su punto de vista, solo con que Usted tuviera la honestidad de ser consecuente, en nada pueden servir para salvar el alma, sino que en mucho pueden servir para arruinarla.

¿La cabeza de quién podía digerir la idea de que Gógol y Búrachek eran idénticos? Usted se ha puesto demasiado alto en la opinión del público ruso para que éste pueda creer de Usted la sinceridad de semejantes convicciones. Lo que parece natural en los tontos no puede parecer lo mismo en el genio. Algunos estuvieron a punto de detenerse en la idea de que Su libro era el fruto de un desorden mental, cercano a una locura positiva. Pero pronto se apartaron de tal conclusión: claramente, este libro no fue escrito en un día, ni en una semana, ni en un mes, sino que quizás en un año, en dos o tres; en él hay una relación; a través de la negligente exposición se descubre algo premeditado, y los himnos a los órganos del poder construyen bien la situación terrenal del devoto autor...

Por eso se extendió el rumor en Petersburgo de como que Usted había escrito este libro con el objeto de caer como preceptor del hijo del heredero. Aún antes de esto en Petersburgo se hizo conocida Su carta a Uvárov, donde dice con amargura que a Sus creaciones en Rusia le dan un sentido erróneo, luego exterioriza insatisfacción con Sus anteriores obras y anuncia que solamente se quedará satisfecho con Sus obras cuando aquel que etcétera.<sup>194</sup> Ahora juzgue Usted mismo: ¿es posible asombrarse de que Su libro lo haya arruinado a Usted a los ojos del público como escritor y, más aún, como hombre?

---

<sup>194</sup> La carta de la que se habla fue escrita por Gógol el 2 de mayo de 1845 en respuesta a la comunicación al ministro de instrucción Uvárov sobre que al escritor le ha sido obtenida una pensión anual de 1.000 rublos por tres años.

Usted, en cuanto yo veo, no comprende del todo bien al público ruso. Su carácter se determina por la situación en la sociedad rusa, en la que hierven y estallan hacia afuera fuerzas frescas, pero que aplastadas por un pesado yugo, sin encontrar salida, causan solamente abatimiento, tristeza, apatía. Solamente en la literatura, a pesar de la censura tártara, hay todavía vida y movimiento hacia delante. Por eso es que el nombre de escritor entre nosotros es tan honorable, por eso es tan fácil entre nosotros el éxito literario, incluso con un talento pequeño. El título de poeta, el nombre de escritor entre nosotros hace tiempo ya que eclipsó el oropel y los uniformes de distintos colores. Y por eso entre nosotros en particular se recompensa con la atención general cada orientación de las así llamadas liberales, incluso con pobreza de talento, y por eso cae tan rápido la popularidad de los grandes poetas, que sincera o insinceramente se entreguen al servicio de la ortodoxia, la autocracia y el modo tradicional de vida.<sup>195</sup>

Un ejemplo patente es Pushkin, al que le bastó escribir solamente dos o tres poesías de adhesión al gobierno y ponerse la librea de gentilhomme de cámara para privarse de repente del amor del pueblo. Y Usted se equivoca intensamente si piensa en broma que Su libro ha caído no por su mala orientación sino por la aspereza de las verdades que Usted habría dicho a todos y cada uno.<sup>196</sup> Pongamos que Usted haya podido pensar esto de los autorzuelos, pero el público ¿cómo podía caer en esta categoría? ¿Acaso Usted en *El inspector* y *Almas muertas* le ha manifestado menos amargas verdades, menos ásperamente, con menor verdad y talento? Y él, efectivamente, se ha enojado con Usted hasta el furor, pero *El inspector* y *Almas muertas* no cayeron cuando Su último libro se hundió vergonzosamente en la tierra. Y el público en esto tiene razón: ve en los escritores rusos sus únicos guías, defensores y salvadores de la oscuridad de la autocracia, la ortodoxia y el modo de vida tradicional, y por eso, siempre dispuesto a perdonar al escritor un libro malo, nunca le perdona un libro dañino. Esto muestra cuánto hay en nuestra sociedad, aunque aún en embrión, de fresca y sana intuición, y esto demuestra que tiene futuro. Si Usted ama a Rusia, ¡alégrese junto conmigo de la caída de Su libro!...

No sin algún sentimiento de autocomplacencia Le diré que creo conocer un poco al público ruso. Su libro me asustó por la posibilidad de una mala influencia en el gobierno, en la censura, pero no en el público. Cuando corrió en Petersburgo el rumor

<sup>195</sup> La palabra en ruso es “naródnost”, y en cierta forma refiere a eso. (Nota del traductor)

<sup>196</sup> En su carta a Bielinski, Gógol intenta explicar la razón del descontento de muchas personas con *Pasajes selectos...* por haberles dado “un pequeño sopapo”, que “resultó tan groseramente torpe y tan ofensivo”.

de que el gobierno quiere imprimir Su libro en muchos miles de ejemplares y venderlo al precio más bajo, mis amigos se abatieron, pero yo les dije entonces que fuera como fuera ese libro no iba a tener éxito, y pronto se olvidarían de él. Y efectivamente, ahora es más recordado por todos los artículos sobre él que por él mismo. ¡Sí, el ruso tiene, aunque aún no desarrollado, un profundo instinto de verdad!

El parecer Suyo, quizás, incluso podía ser sincero. Pero la idea de llevarlo a conocimiento del público fue la más desgraciada. Los tiempos de una ingenua devoción hace tiempo ya que pasaron también para nuestra sociedad. Ello recuerda ya que rogar en todas partes es lo mismo, y que en Jerusalén buscan a Cristo solo las personas o que nunca lo llevaron en su pecho o que lo perdieron. Quien es capaz de sufrir a la vista del sufrimiento ajeno, a quien le pesa el espectáculo de la opresión de las personas diferentes a él, ese lleva a Cristo en su pecho y no tiene por qué ir a pie a Jerusalén. La humildad, predicada por Usted, primero, no es nueva, y segundo, responde de un lado con un terrible orgullo, y de otro con la más vergonzosa humillación de su dignidad humana. La idea de convertirse en una abstracta perfección, de estar por encima de todos con la humildad puede ser fruto solo o del orgullo, o de la debilidad mental, y en los dos casos lleva ineludiblemente a la hipocresía, la mojigatería, el kitaísmo<sup>197</sup>.

Y a la vez Usted se ha permitido cínica y suciamente manifestarse no solo acerca de otros (esto solo hubiera sido descortés), sino sobre Usted mismo, lo cual ya es ruin, porque si una persona que golpea a su prójimo en las mejillas despierta indignación, la persona que se golpea las mejillas a sí mismo despierta el desprecio. ¡No! Usted solo está ofuscado, y no sereno, Usted no ha comprendido ni el espíritu ni la forma del cristianismo de nuestro tiempo. No es la verdad de la enseñanza cristiana, sino el enfermizo temor de la muerte, el diablo y el infierno los que alientan en Su libro. ¡Y qué lengua, qué frases! “¡Ahora toda persona ha devenido una basura y un trapo!” ¿Es posible que Usted crea que decir *toda*, en lugar de *toda*, significa expresarse bíblicamente?<sup>198</sup> ¡Qué gran verdad es que cuando la persona se da por entero a la mentira lo abandonan la inteligencia y el talento! Si no estuviera puesto Su nombre sobre Su libro y si no estuvieran incluidos aquellos pasajes donde Usted habla de sí como de un escritor, ¿quién hubiera pensado que esta engañadora y sucia bulla de palabras y frases son obra de la pluma del autor de *El inspector y Almas muertas*?

<sup>197</sup> De Kitai (“China”), término usado frecuentemente por Bielinski como sinónimo de retraso, oscurantismo, etc. (Nota del traductor)

<sup>198</sup> Intraducible. Gógol escribe el adjetivo en forma abreviada (*vsiak* en lugar de *vsiakiy*), como aparece en la Biblia. (Nota del traductor)



En lo que toca a mí personalmente, Le repito: se ha equivocado al considerar mi artículo como expresión del fastidio por Su opinión sobre mí como uno de Sus críticos.<sup>199</sup> Si solamente esto me hubiera enojado, solamente a esto hubiera respondido con fastidio, pero sobre todo el resto me hubiera expresado tranquila e imparcialmente. Pero es verdad que Su juicio sobre Sus admiradores es doblemente malo. Comprendo lo imprescindible que es a veces dar un sopapo a un tonto, que con sus adulaciones, su entusiasmo hacia mí, solo me pone en ridículo, pero esta imprescindibilidad pesa, porque de algún modo humanamente es vergonzoso pagar por un amor errado con la enemistad. Pero Usted tenía en vista a personas, si no con una óptima inteligencia, que de todas maneras no eran tontas.

Estas personas en su asombro por Sus creaciones hicieron, quizás, muchas más exclamaciones entusiastas que las cosas que Usted dijo sobre ellos; pero siempre el entusiasmo de ellos por Usted sale de una fuente tan pura y generosa que Usted no hubiera debido entregarlos de cabeza a los enemigos comunes a Usted y a ellos, y además por añadidura culparlos de intención de dar algún sentido reprobable a Sus obras. Usted, por supuesto, hizo esto atraído por la idea principal de Su libro y por imprudencia, pero Viázemski, este príncipe en la aristocracia y lacayo en la literatura, desarrolló Su idea y escribió de Sus admiradores (es decir, de mí sobre todo) una pura denuncia.<sup>200</sup> Hizo esto probablemente en agradecimiento porque Usted a él, un mal poetaastro, lo ha promovido a gran poeta, creo, cuanto yo recuerdo, por su “verso marchito, arrastrado por la tierra”<sup>201</sup>. ¡Todo esto está muy mal! Y que Usted solamente esperaba el momento en que Le fuera posible hacer justicia incluso a los admiradores de Su talento (tras habérsela hecho con orgullosa humildad a Sus enemigos), eso yo no lo sé, no podía, y, hay que decirlo, no lo hubiera querido saber. Ante mí estaba Su libro, pero no Sus intenciones. Leía y volvía a leerlo cien veces, y de todos modos no hallaba nada, salvo aquello que había en él, y aquello que había en él me indignaba y ofendía mi alma.

---

<sup>199</sup> En *Pasajes selectos...* hay una serie de groseros ataques contra Bielinski, aunque en el libro no sea llamado por su nombre. Por ejemplo, en un capítulo “Sobre la Odisea” leemos: “Solamente algunos últimos lectores, acostumbrados a sostenerse de la cola de los jefes de revistas, releen todavía alguna cosa, sin advertir en su simpleza que los cabrones que los acaudillan hace tiempo que se quedaron pensativos, sin saber ellos mismos adónde conducir sus extraviados rebaños”.

<sup>200</sup> Bielinski tenía todos los fundamentos para calificar como “denuncia” el artículo de P. A. Viázemski “Iazikov-Gógol”, sobre el cual se habla. Viázemski no solamente saludaba entusiastamente *Pasajes selectos...*, sino que de hecho convocaba a un castigo para aquellos críticos que querían “poner a Gógol como cabeza de cierta nueva escuela literaria, personificando en ella alguna negra bandera literaria”.

<sup>201</sup> En Gógol, en el capítulo: “En qué consiste finalmente el ser de la poesía rusa y su particularidad”: “Este pesado, como si se arrastrara por la tierra verso de Viázemski.”

Si yo hubiera dado plena libertad a mi sentimiento, esta carta pronto se hubiera convertido en un grueso cuaderno. Nunca pensaba escribirle a Usted sobre esto, aunque atormentadamente lo deseaba y aunque Usted a todos y cada uno por medio de la prensa ha dado el derecho de escribirle sin ceremonias, teniendo en vista una verdad.<sup>202</sup> Viviendo en Rusia, yo no hubiera podido hacerlo, pues los Shpiekin de allá abren las cartas extrañas no por su gusto personal sino por deber de servicio, por las denuncias. Pero la tisis que comenzó este verano me expulsó al extranjero y N me envió Su carta a Salzburgo, de donde hoy me voy con Annienkov a París vía Frankfurt-sobre el Meine. La inesperada llegada de Su carta me dio la posibilidad de expresarle todo lo que tenía en el alma contra Usted con motivo de Su libro. Yo no sé hablar a medias, no sé andar con astucias: eso no está en mi naturaleza. Que Usted o el propio tiempo me demuestren que me equivocaba en mis conclusiones sobre Usted, seré el primero en alegrarme de esto, pero no me arrepentiré de lo que Le dije. Aquí se trata no de mi o Su persona, sino de un asunto que está muy por encima no solo de mí, sino también de Usted: aquí se trata de la verdad, de la sociedad rusa, de Rusia. Y esta es mi última palabra de conclusión: si Usted ha tenido la desgracia con orgullosa humildad de desdecirse de Sus obras verdaderamente grandes, entonces Usted debe con sincera humildad desdecirse de Su último libro y expiar el pesado pecado de su salida a la luz con nuevas obras, que recuerden sus anteriores.<sup>203</sup>

Salzburgo, 15 de julio de 1847.

---

<sup>202</sup> Alusión al prefacio de Gógol a la segunda edición de *Almas muertas* (1846).

<sup>203</sup> Gógol fue sacudido por la carta de Bielinski. Escribió una extendida carta en la que de manera muy áspera negaba las inculpaciones de Bielinski. Esta carta, sin embargo, no la envió, la rompió. Los menudos pedazos de papel postal, en el que estaba escrita, los reveló el primer biógrafo de Gógol P. A. Kúpish y restableció casi todo el texto. El 10 de agosto de 1847 Gógol escribió una segunda carta a Bielinski. Esta comenzaba con las palabras: “No puedo contestar enseguida a su carta. Mi alma está agotada, todo en mí está sacudido”. Esta carta se diferenciaba esencialmente por su contenido y tono de la precedente. Gógol aquí ya estaba inclinado a reconocer “parte de verdad” en las inculpaciones de Bielinski (“Sabe Dios, quizás en vuestras palabras hay parte de verdad”).