



Pedro Amorós

JANO
ante el espejo



Ediciones
Irreverentes

PEDRO AMORÓS

Jano ante el espejo

II Premio Rara Avis de Ensayo y Memorabilia

Colección Rara Avis
Ediciones Irreverentes

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento y el almacenamiento o transmisión de la totalidad o parte de su contenido por cualquier método, salvo permiso expreso del editor.

© Pedro Amorós

De la edición: © Ediciones Irreverentes S.L.

Abril de 2011

Ediciones Irreverentes S.L

<http://www.edicionesirreverentes.com>

ISBN: 978-84-96959-89-7

Depósito legal:

Diseño de la colección: Absurda Fábula

Imprime Publídisa

Impreso en España.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

I.	Historia e historias	11
II.	Manía y nostalgia	23
III.	Naturaleza y cultura	39
IV.	Realidad y ficción	55
V.	Literatura y vida	67

SEGUNDA PARTE

VI.	Guerra y revolución	83
VII.	Democracia e imperio	97
VIII.	Escepticismo y sabiduría	107

BIBLIOGRAFÍA	129
--------------------	-----

«¡Zarpemos! ¡Al diablo el tesoro!
Es la gloria de la mar lo que me sorbe la cabeza.»
(Robert Louis Stevenson, *La isla del tesoro*)

PRIMERA PARTE

I. HISTORIA E HISTORIAS

(1)

En el origen siempre hay una historia. Esa historia se cuenta una y otra vez, repitiéndose, duplicándose, modificándose, transformándose, interpretándose. Así surgen nuevas historias que desarrollan el mismo proceso siguiendo su propio camino. La sensación que se produce es de unidad y multiplicidad, como si todos los relatos estuviesen relacionados conformando una red invisible, una tela de araña. Para empezar, pues, una historia, o varias.

(2)

En un cuento titulado *El Manantial*, Lev Tolstoi presenta a tres viajeros descansando junto a las aguas frescas de un manantial. Cerca del lugar donde los viandantes reposan de su fatigado viaje se encuentra una piedra con una inscripción que dice más o menos así: «Pareceos a este manantial». Los viajeros interpretan estas palabras ofreciendo visiones diferentes. Un comerciante identifica la inscripción con el afán de riqueza que debe impulsar la vida humana, pues el manantial tiende a crecer con nuevas aguas que se le unen. El viajero más joven ofrece una interpretación distinta dando a entender que el manantial significa pureza. El tercer viajero, un viejo, corrobora y completa las palabras del joven señalando que el hombre debe buscar la bondad sin esperar compensación alguna. En otro cuento titulado *Los dos hermanos*, Tolstoi presenta esta vez a los dos protagonistas de la historia inmersos en un bosque frente a una inscripción, meditabundos. La

inscripción habla de un río al final del bosque, de unos oseznos más allá de la arboleda, de una casa en la cima de una montaña, de la felicidad. Precisamente es el más joven, igual que en el cuento anterior, el que se decide a actuar, pues el hermano mayor decide obrar con prudencia. Así pues, el pequeño se lanza a la aventura y después de alcanzar la cima de la montaña se convierte en rey durante cinco años. Al sexto año abandona el trono. Al retornar a casa no se arrepiente de su experiencia porque está lleno de recuerdos, de historias que contar.

(3)

El diablo es un relato tardío de Tolstoi. Finalizado en 1889, la narración cuenta la historia de Eugenio Ivánich, un joven prometedor, dueño de tierras y casado felizmente con una hermosa dama que responde al nombre de Elisa Annenskaya. Pero Eugenio se ve sometido a un asedio moral. Antes de su casamiento, Ivánich había mantenido relaciones con una campesina llamada Stepanida y suponía que, tras su boda con Elisa, sería capaz de olvidarla. Pero cada vez que Stepanida se ofrece a la vista de Ivánich el deseo penetra en el alma del joven. Por los ojos entra el diablo. El azar salva varias veces a Eugenio de caer en la tentación, pero el tormento que sufre es insondable. ¿Qué se puede hacer con una vida llena de pureza, pero tentada y sometida al deseo? Tolstoi escribe dos finales para la novela: en uno Eugenio decide suicidarse, en otro decide matar a Stepanida. En el segundo caso, la vida de Ivánich también está acabada porque, aunque sale pronto de la cárcel, acaba dándose a la bebida. Un hombre sin voluntad, que no ha tenido ni siquiera la valentía de suicidarse. Por cierto, a pesar de estos finales distintos, las palabras últimas de Tolstoi se repiten en las dos variantes.

(4)

La historia que voy a contar ahora es bastante triste, más bien desoladora, sin esperanza. Un abogado de Nueva York contrata a un joven para trabajar como amanuense. El joven en cuestión responde al nombre de Bartleby, y es amable y cortés en grado extremo. Da la sensación de ser un hombre de bien, sin embargo no realiza ninguna de las tareas que se le pide. Siempre responde: «preferiría no hacerlo». Su actitud es pasiva, su voluntad parece anulada. El abogado no sabe qué hacer con él, no le despide porque le da pena, y acaba adoptando la drástica decisión de marcharse a otro gabinete y dejar a Bartleby en su estudio. Detrás de un biombo, Bartleby mira a través de la ventana hacia una pared situada frente al edificio. Su mirada parece perdida en la nada. El amanuense acaba con sus huesos en la cárcel porque el nuevo propietario del estudio se muestra menos comprensivo que el abogado. En la cárcel Bartleby sigue mirando las paredes. No come, prácticamente no duerme. Finalmente muere. Entonces, sólo entonces, sabemos que Bartleby había trabajado en una oficina de Cartas Muertas. En *Bartleby el escribiente* (*Bartleby the Scrivener*) —el extraño, singular y maravilloso relato de Melville—, la soledad y el silencio acompañan hasta la tumba al protagonista.

(5)

En *Morir* (*Sterben*), un relato publicado en 1894, el escritor vienes Arthur Schnitzler cuenta los avatares últimos de un enfermo terminal, Felix, y el deterioro de la relación sentimental con su amante, Marie. La historia se completa con un tercer personaje, amigo de ambos, un médico que responde al nombre de Alfred. Schnitzler sitúa a sus protagonistas en diferentes espacios (el campo, Salzburgo, Viena y, finalmente, Merano) y explora los vaivenes psicológicos de

la relación entre los dos amantes. Felix ve el suicidio como una solución posible y Marie está dispuesta a acompañarle en ese viaje. Él se niega. Piensa que ella tiene toda la vida por delante. Sin embargo, conforme avanza la narración la situación se invierte. Felix pretende arrastrar en su caída a Marie, mientras ella desea vivir y sentir la libertad. La muerte de Felix, solo, después de intentar que Marie le acompañe en su caída, marca el fin de la novela. A veces, pues, el miedo a la soledad y a la muerte es tan fuerte que envolvemos con ese sentimiento a nuestros seres más queridos, quedando de este modo atrapados en una maraña de circunstancias que niegan la libertad.

(6)

La camaradería es la única forma de romper el aislamiento que el soldado siente en la guerra. O al menos así lo concibe Remarque en su novela *Sin novedad en el frente* (*Im Westen nichts Neues*, 1929). Los soldados que combaten junto a Paul Bäumer, el narrador y protagonista del relato, se convierten en sus camaradas. Unidos por una suerte de fraternidad y amistad, son víctimas de un engaño, un error de proporciones gigantescas: el engaño del patriotismo. Remarque no elude detalles escabrosos y pone en solfa el idealismo de la propaganda alemana. La guerra no perdona, convierte a los seres humanos en individuos que buscan la supervivencia a toda costa. En este mundo atávico, la camaradería es el elemento que dota de sentido a la vida. Las naciones y las razas no marcan ninguna diferencia. Así pues, cuando nuestro joven protagonista, Paul Bäumer, retorna a casa con un permiso se siente como un hombre aislado, ninguna cosa le resulta familiar. Su mundo está en el frente. Tan sólo se enternece ante la visión de la madre enferma y ante la quietud de la naturaleza. El resto es absurdo, sin sentido.

(7)

En el año 1958, Yasunari Kawabata publica una antología de cuentos que ahora se ha vertido al castellano con el título de una de sus narraciones, *Primera nieve en el monte Fuji*. El libro en su conjunto resulta cuando menos sorprendente y causa admiración por la extraordinaria delicadeza y sensibilidad con que Kawabata maneja temas tales como la soledad, la memoria, el paso del tiempo y la imposibilidad de recuperar el pasado, y cómo dichos temas se entretajan de forma inextricable en el deambular hacia la muerte. Por eso, cuando en la historia que se titula *Con naturalidad* se dice que el escritor Kishiyama se debía pasar las horas mirando hacia el jardín, «pero sin ver nada», Kawabata relaciona esta idea con la imagen de un anciano débil que espera su muerte, un viejo de noventa y siete años que, inmóvil en su cama, es capaz de pronunciar palabras de forma oracular, con naturalidad —tales como «yo he olvidado por completo las cosas de antes»—, y, lo que todavía es más sorprendente, espera encontrar la salvación pronunciando dichas palabras. Por eso, en *Primera nieve en el monte Fuji*, dos antiguos amantes, que se reencuentran, tratan de recordar para revivir el pasado, para volver a vivir, lo cual, dicho sea de paso, exige una capacidad de entrega que parece más cercana a las mujeres. Por eso, en *Sin palabras*, el silencio del maestro —el escritor Akifusa, afectado por una enfermedad— resulta tan desgarrador, porque «la falta de palabras es intolerable», y se intuye la cercanía de la muerte, y por eso se dice en el mismo relato que «...el amor es el principio de la palabra». Y por eso, en *El crisantemo en la roca*, la obsesión por explorar la belleza y el misterio de las tumbas desemboca en un hecho bien claro: la elección y construcción de una tumba estando en vida significa asumir que mediante esa obra de arte se transmite el espíritu del muerto, significa aceptar la muerte, y significa, sobre todo, que «en este valle de lágrimas nada que se haga después de la muerte puede ser bello». Y no se trata de dejar el nombre y la edad

en las tumbas, se trata de encontrar una piedra antigua y hermosa, heredada del pasado, del antiguo Japón. De este modo, como dice el protagonista de la historia, «mi corta existencia entrará en la larga vida que fluye en esa piedra». Es una forma de conectar con el pasado, con la tradición y de luchar contra el paso del tiempo.

En los cuentos de Kawabata sorprende también la forma en que determinadas frases lanzadas en mitad del relato sin ningún tipo de énfasis dan la clave posiblemente de la historia. Como cuando en el primer relato titulado *En aquel país. En este país*, que cuenta la historia de dos matrimonios, Kawabata emplea frases tales como «siguió de largo con esa cara difícil que ponen las mujeres cuando caminan solas» o «pero lo que se llama matrimonio se hace generalmente con la pareja equivocada», frases que parecen resumir el extraño y enigmático carácter de las mujeres, y el sinsentido de la mayor parte de los matrimonios; o como cuando en la historia titulada *Una hilera de ginkgo* escribe «la procesión de árboles desnudos de abajo había lucido espléndida cuando tenía de fondo la fila de árboles con follaje» para expresar el contraste entre plenitud y vacío, y la belleza que resulta de dicho contraste. Pero nada comparable con la frase que prácticamente cierra el hermoso cuento titulado *El crisantemo en la roca*: «Mientras se abran flores en este mundo y se levanten rocas, yo no necesito construirme una tumba. Mi sepulcro será la naturaleza toda, todo el cielo y la tierra, y la leyenda de la mujer de mi pueblo natal», una mujer que, esperando a su amado, murió de frío tras una roca y, luego, surgió de la nada un crisantemo en la roca, expresando la fusión auténtica entre una vida íntegra y la naturaleza toda.

Los cuentos del escritor japonés se centran en escenas familiares, domésticas, íntimas, situadas en el Japón de la posguerra, un Japón camino de la modernidad, pero todavía anclado en ciertos aspectos de la tradición. Aquí radica todo el arte de Kawabata, en su sometimiento a la tradición, en su aislamiento, en su capacidad para mirar los detalles, en la forma cómo encuentra la belleza y la plenitud en un

instante o en una situación inexplicable. Kawabata nunca cierra sus historias, porque ya está todo dicho, porque una cierta desesperanza impide decir lo que ya intuimos, ya sea la imposibilidad del amor o la incapacidad para recuperar el tiempo perdido. Y el pasado, siempre el pasado flotando en todos los relatos, como si existiese algún punto en nuestro camino a través de la vida en el que nos hubiésemos equivocado, en el que nos hubiésemos extraviado. De ahí ese ansia continua de los personajes por rememorar el pasado (aunque sea ficticio y recordado a través de otros) como en el genial relato *Un pueblo llamado Yumiura*, un pueblo que en realidad no existe y que imagina una pobre anciana que va a casa de un escritor afamado. La anciana recrea un pasado ficticio con el escritor, un pasado reducido a un solo día en su existencia, pero a través de esos recuerdos inventados la pobre mujer seguramente sobrevive a las desgracias de la vida, porque tal como sugiere al escritor «los recuerdos son algo por lo que deberíamos estar agradecidos... los recuerdos del pasado son sin duda un don de los dioses». Y con eso queda dicho todo. Para finalizar, una frase que atrapa el sentido y la grandeza de la obra de Kawabata: «Hay un poeta que dice que cuando ha pasado el tiempo y vuelve a cantar la voz de lo que una vez resonó, felicidad y tristeza se funden en una sola canción». Del mismo tenor es la canción que esboza Kawabata en estos maravillosos cuentos que llevan por título *Primera nieve en el monte Fuji*.

(8)

En un lugar marcado por la presencia del agua se desarrolla el hermoso libro de Graham Swift, *El país del agua (Waterland)*, mientras se suceden la historia y las historias en dos planos temporales diferentes —pasado y presente— y, curiosamente, quizás debido a la fuerza que tiene el pasado sobre los personajes, la novela no termina en el presente, sino en el pasado, en el punto en el que convergen todas

las historias. «Sólo la naturaleza», se lee en el libro, «ignora la memoria y la historia. El hombre, en cambio, es el único animal que cuenta historias», lo cual significa tal como el mismo autor recuerda más adelante en boca del protagonista de la novela, el profesor —de historia— Tom Crick, que «es posible que la historia no sea otra cosa que contar cuentos». Swift juega con la historia y el mito, como si fueran dos visiones diferentes de un mismo acontecimiento. La fuerza del mito se manifiesta en la actitud de los trabajadores de los Fens, seducidos por los cuentos y las leyendas. Toda la novela se puede ver, desde este punto de vista, como el vano intento de un profesor de historia de desmontar la leyenda e imponer la racionalidad histórica. No es extraño, por tanto, que las digresiones de carácter histórico tengan un espacio en el relato. Swift, por ejemplo, explica que las revoluciones suponen enormes cambios, pero al mismo tiempo llevan implícito una especie de retroceso. «Nadie puede negar», dice Swift en boca del profesor de historia, «que los grandes cambios de la civilización, los llamados grandes pasos adelante, tanto si son morales como si son tecnológicos, han llevado inevitablemente consigo una regresión simultánea». Así ha pasado con la expansión de los principios cristianos, el descubrimiento de la imprenta, la revolución industrial o la invención del aeroplano. Por no hablar de la escisión del átomo. Todo esto demuestra que la historia avanza en círculo, igual que los personajes de esta historia del país de los Fens, cuya vida parece quedar detenida en determinado momento por algún suceso fundamental, pero luego sigue avanzando, y en la mayoría de los casos vuelve a donde estaba al principio, como suele decirse (pensemos en el padre o en la esposa del profesor, pensemos sobre todo en la historia de la familia de los Atkinson, su auge y decadencia). Todas estas reflexiones nos conducen al tema central de la novela: la necesidad de la memoria, la necesidad de conocer el pasado, la búsqueda de la verdad. Tom Crick representa la necesidad de verdad —la historia— frente a la ignorancia de su hermano Dick, un individuo marcado por la des-

gracia de la familia y el analfabetismo. La curiosidad es —o debe ser—, pues, el motor que impulsa nuestras vidas. Graham Swift lo afirma con total contundencia: «Sed curiosos niños», dice el profesor. «No hay nada peor (lo sé muy bien por propia experiencia) que el día en que cesa la curiosidad. No hay nada más represivo que la represión de la curiosidad. La curiosidad engendra el amor. Nos ata al mundo. Forma parte de nuestro perverso y atolondrado amor por este planeta imposible en el que habitamos. Cuando se acaba la curiosidad, la gente se muere. Las personas tenemos que averiguar, tenemos que saber. ¿Cómo puede haber una revolución verdadera si no sabemos todavía de qué estamos hechos?».

(9)

El azar depara en ocasiones encuentros insospechados. Cierta día que estaba leyendo apaciblemente el periódico me encontré de improviso con la noticia de que Budd Boetticher —hoy en día un director de cine tristemente olvidado— había fallecido. Aturdido y dolido por la noticia, me fijé entonces en que, junto al artículo que ensalzaba la figura de Boetticher, había otra necrológica que encomiaba al escritor W. G. Sebald. Daba la casualidad de que en ese momento tenía como libro de cabecera el último escrito de Sebald, *Vértigo (Schwindel)*, un poderoso relato en donde se mezcla la autobiografía con historias de viajes realizados por escritores como Stendhal y Kafka. El recorrido de estos novelistas por Francia, Alemania y el norte de Italia es el mismo que seguía Sebald, y la sensación de desorientación que aquellos célebres escritores sentían se transmitía al propio Sebald. Atascado en la lectura del libro, del que no conseguía sacar ninguna idea, la muerte de Sebald, encontrada aquel día en el periódico, me espoleó a una lectura acelerada y vertiginosa de *Vértigo*. El resultado era que, entonces, conseguía adentrarme en la locura, la angustia y la soledad

que aletean en las páginas del libro. En un pasaje de *Vértigo*, Sebald escribe: «Y de hecho, durante estas horas de insomnio, no había nada que deseara más fervientemente que pertenecer a otra nación, o mejor aún, no pertenecer a ninguna». La soledad se convierte en una obsesión. Recuerdo así la historia que nos cuenta Sebald sobre el tío Seelos, una historia de aislamiento en un pabellón en donde este anciano soñador se dedica a observar las estrellas y de donde únicamente sale para marchar hacia un sanatorio y hacia la locura. Pero todavía hay más, porque Sebald relaciona estrechamente la manía de este viejo con la sensación de angustia que le producían de pequeño las pinturas de Hengge. Y más allá de la locura, Sebald relata hacia el final del libro, liberando de su memoria —vinculada a su infancia y a su lugar de nacimiento— viejas imágenes, la muerte del doctor Rambousek, un morfinómano que vivía aislado en su pueblo, y la historia de amor de un leñador y una joven que termina con la sorprendente muerte del leñador, despeñado en un día tormentoso de nieve. Y el libro finaliza con una extraña combinación de amor y muerte, el amor y la fascinación de Sebald por una joven que ha visto en un compartimento de un tren y la muerte personificada en un incendio que asola la ciudad de Londres en un sueño del escritor. Es como si el amor estuviese entrelazado con la muerte, como si el amor nos permitiese salvarnos de la muerte, o quizá arrojarnos en brazos de ella. Finalizaré este recuerdo en memoria de Sebald con una frase hermosísima de *Vértigo*: «...Y este hecho imprevisto de ser tocado (por una mujer) siempre ha tenido algo de ingravidez, algo de espectral que recorre mi cuerpo de la cabeza hasta los pies».

También la soledad es una obsesión para J. M. Coetzee. En *Desgracia* (*Disgrace*), el profesor universitario David Lurie, con cincuenta y dos años, y dos divorcios a cuestas, parece tener resuelto el problema del sexo. Pero las apariencias engañan y cuando menos lo esperas te sientes un hombre viejo y la vida resulta un tobogán que camina implacable hacia abajo. La vida del profesor se trunca cuando es acu-

sado de relaciones ilícitas con una de sus alumnas, Melanie Isaacs. Expulsado de la universidad, David Lurie decide marchar al campo para buscar, con la ayuda de su hija Lucy, un hipotético reposo moral. Pero las desgracias se encadenan unas a otras en una suerte de descenso a los infiernos y el profesor se ve impelido a llevar, en el sentido estricto del término, una vida de perros. Después de leer la novela uno tiene la sensación de que la verdadera desgracia sobre la que reflexiona Coetzee no se encuentra en los problemas que se producen en el campo, en el interior de Sudáfrica, donde las costumbres suelen ser bastante primitivas y donde los códigos morales son diferentes a los que reinan en la ciudad, en la civilización, sino más bien en la aceptación de la vejez como un lastre y una carga en la vida. El tema del sexo es un trasunto de la incapacidad que conlleva la vejez. David Lurie siente el peso de los años en sus carnes y sabe que se halla solo, porque su hija pertenece a otra generación y a otro lugar (el mundo rural, primitivo, que domina en el campo), mientras que únicamente el reconocimiento de unos nuevos valores y la aceptación de la vejez permiten al profesor, al final de la novela, instalarse en el mundo. La dualidad campo—ciudad, naturaleza—cultura funciona como un trasunto de la sociedad sudafricana. Y quizá cabría pensar que al pobre David Lurie sólo le queda como recurso la vuelta al mundo primitivo del campo como solución a su desorientación existencial.

(10)

Seda (Seta) es un cuento leve que recuerda ciertos mecanismos de la narración oral, empleados con bastante soltura por A. Baricco: el «se dice» de la tradición que pulula sobre los personajes, particularmente sobre Hervé Joncour, alrededor del cual se crea una aureola de miticidad por sus continuos viajes a Japón; la repetición con pequeñas variaciones de frases enteras que nos retrotrae a la poesía de origen oral.

Todo hace pensar en un cuento al viejo estilo. *Seda* narra la historia de un joven, Hervé Joncour, dedicado al negocio de la seda, que realiza periódicos viajes a Japón en busca de huevos para el negocio de las hilanderías establecidas en un pequeño pueblo francés, de nombre Lavilledieu. A raíz de sus viajes, el protagonista se encuentra escindido entre dos mundos, el occidental —representado por su mujer Helene Joncour y su amigo-jefe, Baldabiou, un personaje dotado de un humor singular— y el oriental —escenificado en la figura de Hara-Kei, un japonés hermético, que le proporciona los huevos de gusanos de seda, y una misteriosa joven, supuesta concubina de Hara-Kei, y que establece una relación imposible con Hervé Joncour—. A medida que avanza el relato, el protagonista se siente más cercano al oriente —fascinado por el mundo de Hara-Kei y por el misterio de la joven, que curiosamente no tiene rasgos orientales—, y decide reproducir ese mundo en su pueblo (precisamente representamos, en ocasiones mediante la imaginación, aquello que no podemos poseer). En concreto, H. Joncour diseña un jardín en torno a su casa, a las afueras del pueblo, y se aísla con su mujer. La guerra en Japón acaba con los viajes del protagonista. Nunca más volverá a ver a la joven misteriosa con la que jamás llegó ni siquiera a hablar. Acaso nos hable Baricco de la imposibilidad del amor. Baldabiou abandona Lavilledieu, y Helene Joncour fallece de unas fiebres cerebrales. Hervé Joncour definitivamente se ha quedado solo, con sus recuerdos, y con un cúmulo de historias que contar a los jóvenes del pueblo conforme se vaya haciendo viejo. El círculo de la tradición oral se cierra. La vida de Hervé Joncour se convierte, como dice Baricco al final del cuento, en un «inexplicable espectáculo, leve».

II. MANÍA Y NOSTALGIA

(11)

El 26 de septiembre de 1830 Pushkin escribe: «9 de mayo de 1823, Kishinov-25 de septiembre de 1830, Bóldino: 7 años, 4 meses y 17 días». Pushkin se hace eco aquí del enorme esfuerzo desplegado para escribir *Eugenio Oneguin*, que fue publicándose por capítulos a lo largo de los años veinte, y que tiene su primera edición completa en marzo de 1833. Oneguin es el personaje más fascinante de la literatura rusa. Inaugura una tipología, el vagabundo ruso, de gran influencia en todos los escritores del XIX. Oneguin abandona el centro de la civilización rusa, Petersburgo, deja atrás las mujeres, la lujuria, el tedio, y se marcha al campo porque pretende renovar su vida. Sin saberlo, Oneguin deja pasar su oportunidad, rechaza a Tatiana y de esta forma se ve abocado el resto de su vida a mantenerse como un vagabundo. Vaya donde vaya siempre le acompañará el tedio. Da la impresión cuando se lee esta imponente novela en verso que Tatiana ha llegado demasiado pronto al amor mientras que Oneguin ha llegado demasiado tarde. Recordando a *Oneguin*, el poeta nos vuelve a hablar de la imposibilidad del amor en *El negro de Pedro el grande*, el más antiguo de sus relatos en prosa (1827), al menos que yo sepa. Natasha, la heroína del relato, está enamorada de un pobre soldado, pero es obligada por el zar y su noble padre a casarse con Ibrahim el negro, ahijado de Pedro. El final de Natasha y de la narración está sugerido, como siempre en Pushkin, y se intuye el posible suicidio de la muchacha cuando se lee lo siguiente: «Le quedaba una única esperanza [a Natasha]: morir antes de que se celebrara la odiada boda. Esta idea la tranquilizó. Su alma débil y triste se entregó a su destino». El relato se

cierra con el retorno de un joven y apuesto soldado, supuestamente el joven enamorado de Natasha. Pushkin, fiel a sí mismo, no dice nada más. En *Novela en cartas* (1829), Vladímir es un joven que, hartado de la vida de Petersburgo, se marcha a vivir al campo. El personaje, cómo no, recuerda también a Eugenio Oneguín. Pushkin expresa esta idea de abandono en la soledad del campo con la siguiente metáfora: «Petersburgo es la antesala, Moscú, el cuarto de las criadas, y el campo es nuestro despacho. Un caballero cruza la antesala por necesidad, se asoma muy rara vez al cuarto de las criadas y pasa el tiempo en su despacho». Pushkin describe a Vladímir como un joven «entregado a la vida patriarcal» y a los encantos de las señoritas provincianas, más sugerentes que las jóvenes de Petersburgo, que termina convirtiéndose en un poeta. El desengaño amoroso tampoco falta en *Dubrovsky* (1832-1883), una novela de aventuras publicada en 1841, años después de la muerte de Pushkin. En este relato, el poeta describe uno de sus temas preferidos, a saber, el enfrentamiento entre familias nobiliarias en el campo y las consecuencias que tiene dicho conflicto para los hijos de los cabezas de familia, una idea que ya se encuentra en *La señorita campesina*, una de las narraciones incluidas en *Cuentos del difunto Iván Petróvich Belkin* (1830). El romance entre el joven bandido Dubrovsky y la hija de Troyekúrov no puede acabar bien, pues precisamente el padre de la joven ha sido quien ha desposeído de sus tierras a los Dubrovsky. El joven aventurero termina por huir al extranjero. Los críticos dicen que la novela está inacabada, pero el final truncado y el desenlace rápido recuerdan demasiado otros relatos de Pushkin. En *Estábamos pasando la tarde en la dacha...* (1835), la imposibilidad del amor toma forma a través del tema de Cleopatra, un motivo recurrente que Pushkin emplea también en *Noches egipcias*. El poeta recuerda las «espantosas costumbres de la antigüedad», que permitían a Cleopatra gozar de los placeres de sus amantes cada noche, y cómo, sistemáticamente, la joven reina acababa con la vida de aquéllos que *sólo* podían disfrutar de su amor durante una noche,

según cuenta Aurelio Víctor. La anécdota del escritor romano interesa a Pushkin porque excita su imaginación romántica.

Finalmente, la manía erótica también juega un papel decisivo en *La hija del capitán* (1836). Pushkin aprovecha el contexto de la rebelión de Pugachov en 1773-1774 contra el Estado ruso para contarnos la historia de un joven oficial destinado en las fronteras del imperio. El protagonista de la historia, Piotr Andréyevich Grinióv, tiene un sueño profético relacionado con las extrañas circunstancias de su vida. El joven vuelve a casa antes de tiempo, cuando está cumpliendo todavía el servicio en el ejército, porque su padre yace en la cama aquejado de una enfermedad. Grinióv espera la bendición de su padre, pero lo que encuentra en el lecho del enfermo es un mujik de barba negra. Horrorizado, el joven retrocede mientras el viejo mujik se levanta de la cama y empuña un hacha. La habitación se llena de cadáveres y sangre. Grinióv se imagina pues lo que le espera, un futuro lleno de violencia, aunque ya se sabe que los sueños de Pushkin son de ambigua interpretación. El poeta, en todo caso, se centra más bien en contar las historias individuales de Grinióv y su joven prometida María Ivánovna. Ocioso en la fortaleza Belogórskaia, donde ha sido destinado, el joven soldado se dedica a leer libros franceses (con toda probabilidad, autores del siglo XVIII), una afición que frecuentemente menciona Pushkin en sus historias. Grinióv se aventura incluso en la composición de poemas y canciones, y es, precisamente, una breve canción el punto de partida de su enfrentamiento con el oficial A. I. Shvabrin y el nacimiento de su locura amorosa por María Ivánovna. Grinióv, a su vez, va acompañado a todas partes por un viejo criado de su familia, Savélich. Pero lo más extraordinario de la novela es la amistad que se establece entre el héroe de la historia y el rebelde Pugachov. Pushkin se adentra, como en otras narraciones, en la descripción de personajes históricos, mezclando realidad y ficción de una forma original. Y si en *El negro de Pedro el grande* se atreve con el emperador que fundó Petersburgo, en *La hija del capitán* nos presenta a Catalina la grande, que

participa como un personaje más de la historia y, además, decisivo, en la resolución de la novela.

Un aspecto que siempre sorprende en los relatos de Pushkin es el papel que tiene el azar en el desarrollo narrativo. En *La hija del capitán*, el protagonista tiene encuentros casuales con dos personajes decisivos en la trama: Surin y Pugachov. Griniiov trata con amabilidad, afortunadamente, tanto a Surin como a Pugachov, antes de saber incluso su verdadera identidad, y luego se verá recompensado, siendo salvado en situaciones difíciles por sus dos amigos. Toda la novela está contada en primera persona, pero hacia el final del relato se produce un giro narrativo. Cuando Griniiov es encarcelado y espera su sentencia en el juicio, el narrador se desmarca de la conclusión: «No fui testigo de todo lo que me falta por contar al lector, pero he oído relatos sobre ello con tanta frecuencia que hasta los detalles más insignificantes se me han grabado en la memoria como si yo mismo lo hubiera presenciado». La historia se completa, pues, con los relatos de otros personajes de la novela, y, por si fuera poco, tiene un epílogo del editor en donde nos cuenta la suerte que han corrido los protagonistas y nos hace saber cómo ha llegado a sus manos la narración, ya que *La hija del capitán* se basa en las memorias del protagonista, Piotr Andréyevich Griniiov. Para finalizar, conviene no olvidar que la edición de Luis Magrinyà presenta un apéndice, un capítulo omitido en 1836 y que se ha conservado en el borrador del original. En dicho capítulo Griniiov recibe el apelativo de don Quijote de Bielogorsk, caballero andante de María Ivánovna.

(12)

Si leemos la única novela de Lermontov, *Un héroe de nuestro tiempo*, que es cercana en el tiempo a *Eugenio Oneguin*, observamos también ciertas actitudes en el personaje principal del relato, Pechorin, que nos hacen

pensar en el héroe de Pushkin. En el Cáucaso, Pechorin deja correr el tiempo destruyendo todo lo que toca. Mata en un duelo a Grushnitski, igual que hace Onegin con su amigo Lenski. Pechorin está destinado al vagabundeo hasta su muerte, del mismo modo que Onegin. «Mi anodina juventud», dice Pechorin, «transcurrió en una lucha contra mí mismo y contra la sociedad». Se siente un incomprendido, un hombre solitario con un solo amigo, el doctor Werner. Las fuentes literarias de las que bebe Lermontov son las mismas que Pushkin: Byron y Goethe. Sobre todo, el último. La ninfa de Pechorin recuerda la Mignon de Goethe, el doctor tiene una pierna más corta, como Byron, y los jóvenes le llaman Mefistófeles. Incluso la forma de diario que adopta parte de la novela recuerda el *Werther* de Goethe.

También la lectura de *Rudin*, la primera novela de Turguéniev, publicada en 1856, da pie a una reflexión sobre la influencia de Pushkin en la literatura rusa. Rudin es un personaje con talento pero marcado por el destino, un personaje inacabado. No logra ninguno de sus propósitos. El destino, o bien su falta de carácter, incapacita a Rudin para la acción, para el desarrollo de la Idea. Hasta aquí se nos antoja que el protagonista se asemeja en muchas circunstancias a Onegin. La diferencia entre Pushkin y Turguéniev se establece en otras cuestiones y en otros ámbitos. La genialidad de Pushkin radica en su ambigüedad para delimitar definitivamente un personaje. Onegin aparece esbozado como ficción literaria, pero el lector completa con su imaginación el fin que espera a su héroe. Pushkin, a diferencia de Turguéniev, jamás da los últimos retoques. Sus personajes quedan como sugeridos. De este modo, la figura de Onegin se llena de un misterio que lo envuelve y que el lector no termina de desvelar. Turguéniev, sin embargo, matiza más las definiciones de sus personajes. Sabemos todo sobre ellos. Incluso, el propio autor se permite escribir un epílogo posterior a la obra, publicado en la edición de 1860 y adherido definitivamente al libro. En este epílogo se nos cuenta la muerte de Rudin, sus desdichas, sus viajes, algo que se podía intuir en el final de la obra

publicada en 1856. Además, Turguéniev añade que Rudin ha trabajado en pro de la Idea. La influencia del trascendentalismo alemán está presente en las páginas del libro, pero el autor necesita recalcarlo cuando por la presentación del idealista Pakorski sabemos que la voluntad que mueve a los personajes es la idea de Goethe: poesía y verdad. Tampoco hay que olvidar que la muerte de Rudin se produce en la revolución de 1848, en París, en las barricadas. Su muerte parece sacada de un cuadro de Delacroix. El afán de libertad es la Idea que mueve a Rudin. Esto nos recuerda que Turguéniev cita a Cervantes, y no por casualidad: «la libertad, Sancho, es uno de los dones más grandes que a los hombres les fueron dados». A ello hay que añadir la distinción de talento que se le concede a la joven Natalia: «se conocía de memoria todo Pushkin». Libertad, poesía y verdad. Cervantes, Goethe y Pushkin. Un bagaje que aglutina todo el arte de Turguéniev.

(13)

Dostoyevski ha escrito que Pushkin es un genio profético que ha desvelado el alma rusa. Ha hecho suya la verdad popular y ha desplegado su ingenio hasta abrazar el alma universal: «Pushkin, de todos los poetas del mundo, es el único que entra en el alma de los hombres de todas las nacionalidades». Un lector simplemente puede atreverse a decir que es el más grande poeta moderno. Después de muchos años, volver a leer a Dostoyevski es como sentir de nuevo el aleteo de la enfermedad. En *Crimen y Castigo*, por ejemplo, una serie de individuos enfermizos buscan una segunda oportunidad después de caer en el horror del oprobio y la vergüenza. Sonia, joven que se prostituye para sostener a su familia, alcanza la regeneración al ofrecer su amor a Raskolnikov. La situación es más grave para el protagonista de la novela. Su crimen merece un castigo que empieza a purgar antes de entrar en la cárcel. En la prisión es tan sólo como un autómatas, no hace

caso de nada ni de nadie. Su locura le convierte en un personaje desorientado que sólo alcanza la renovación gracias a una *manía* mayor, la religión de la Biblia y el amor de Sonia. En *El Jugador*, Dostoyevski maneja otro tipo de manías y enfermedades. Alexei Ivánovich combina la locura amorosa con la locura por el juego. En un pasaje de la novela, el protagonista hace gala de una enfermiza manía erótica dirigiéndose a su amada Polina en estos términos: «La amo sin esperanza alguna (por cierto, ésta es la misma frase que el enfermo Ralph Touchet proclama como declaración de amor a su prima Isabel Archer en *The Portrait of a Lady* de Henry James) y sé que después de eso la amaré mil veces más. Si la mato algún día, tendré que matarme yo también; tardaré en hacerlo cuanto pueda para sentir ese dolor insoportable de su ausencia. Sabe una cosa increíble: la amo cada día más, lo que es casi imposible ¿Y después de esto no voy a ser fatalista? Recuerde lo que le susurré anteayer, en Schlagenberg, impulsado por usted: «Diga una sola palabra y me arrojó a ese abismo». Si hubiera dicho esa palabra me hubiera arrojado». Esta *manía* erótica enlaza directamente con la locura por el juego de tal modo que, cuando Alexei consigue —para su sorpresa— el favor de Polina, una especie de destino le impulsa a buscar la suerte en las mesas de juego. Y es que, tal como dice el protagonista de la novela, «a veces el pensamiento más disparatado, la idea más imposible se apodera de nosotros con tal fuerza que acabamos por creerla realizable...». A partir de este momento la vida de Alexei no hace sino degenerar, y Mister Astley, el perfecto caballero inglés, le advierte que es un hombre perdido porque «...ha renunciado a sus propios recuerdos» y, ya se sabe, un hombre sin memoria no es un hombre. En el final de la novela anidan dos ideas contrapuestas, la de una locura y una pasión por el juego que no tienen solución, y la del amor de Polina como redentor de vida (igual que en *Crimen y Castigo*). «Renacer de nuevo, resucitar... ¡Mañana, mañana terminará todo!».

La idea central que organiza la novela de Dostoyevski remite — y recuerda, ¡cómo no!— un relato de Pushkin, *La dama de pique* (1833) —cuyo inicio remite a su vez a una narración corta del propio Pushkin, *Nádenka* (1819), con unos jóvenes oficiales jugando a las cartas—, en el que se cuenta la historia de un joven ingeniero alemán, Hermann —un hombre que «tiene el perfil de Napoleón y el alma de Mefistófeles»—, y que, ambicioso, arde en deseos de hacerse rico, siendo capaz de conquistar a la joven Lizaveta Ivánovna con tal de estar cerca de una vieja condesa que conoce un secreto: tres cartas (el tres, el siete y el as) que harán rico a quien las utilice seguidas en el juego. La vieja condesa fallece sin dar a conocer el secreto a Hermann, quien indirectamente provoca la muerte de la vieja. Una noche, el protagonista tiene una visión: se le aparece la imagen de la anciana muerta que le comunica el secreto de las tres cartas con la condición de que se case con su pupila Lizaveta. Hermann hace caso omiso y emplea el secreto únicamente en su provecho. El primer día gana al utilizar el tres, el segundo día gana con el siete, pero el tercer día se equivoca y en vez de sacar el as utiliza la dama de pique. La banca gana y Hermann pierde todo su dinero. Pushkin apunta un final feliz para Lizaveta Ivánovna. La triste historia del protagonista, sin embargo, acaba en una clínica para desequilibrados. En el relato se ofrecen indicios de la locura de Hermann antes incluso de acabar en el hospital. La visión de la anciana en la noche que le comunica el secreto y la imagen de la condesa en la dama de pique cuando Hermann pierde definitivamente son elementos que sugieren la demencia del protagonista, elementos oníricos con los que juega Pushkin, precisamente en una narración en donde el único protagonista es el juego.

Tres años es una novela de Antón Chéjov prácticamente desconocida en España. Escrita y publicada entre 1888 y 1895, cuenta una de las típicas historias aciagas de Chéjov, en donde nadie parece feliz o afortunado, y en donde, al mismo tiempo, se ponen en solfa algunos de los aspectos más censurables de la Rusia de finales del siglo XIX. La historia que sirve de hilo argumental a Chéjov es la relación sentimental que se establece entre Alexei Laptiev, un joven burgués acomodado de Moscú, y Julia Serguérovna, la hija de un médico rural. Los vaivenes que se producen en dicha relación desde que Julia acepta el matrimonio con Alexei vienen acompañados por descripciones y breves anotaciones que nos muestran retazos de la vida familiar y social en la Rusia de la época. Aprovechando, pues, que Laptiev es hijo de un viejo comerciante enriquecido con un negocio al por mayor de artículos de mercería, el poeta describe con afilada pluma el almacén o fábrica donde desarrollan su trabajo los empleados del anciano Féodor Stéfánich, un lugar donde todavía son frecuentes los azotes, las comidas resultan deplorables y se continúa pegando a los aprendices hasta hacerlos sangrar. El viejo es descrito como un déspota oriental que decide directamente sobre la vida de sus empleados influyendo incluso en cuestiones tan privadas como el matrimonio. Los trabajadores viven en los bajos de la mansión del pater familias y a veces tres o cuatro comparten la misma habitación, conformando, tal como se describe en la novela, una suerte de jaula. Chéjov habla de *clase obrera* para referirse a los trabajadores en general y por medio de uno de los personajes se llega a decir que la clase obrera sólo tiene un privilegio, a saber, «la conciencia de su incorruptibilidad». Sobre la cuestión religiosa tampoco faltan breves apuntes en la novela. Chéjov, por ejemplo, alude al relato del diluvio y tiene claro que es una narración común a diferentes pueblos. Esta alusión sirve como casi siempre para establecer valoraciones que pasan desapercibidas en medio

de la historia. Esta simple referencia al diluvio le lleva a considerar que la Biblia es un libro importante pero que «es mejor no tomárselo muy en serio». Los detalles referidos a la historia rusa tampoco faltan. Yartsev, un amigo de Laptiev, empeñado en la construcción de un drama histórico, no duda en afirmar que la historia nacional es «poco original, insípida, incluso malsana», cuando aparece descrita sobre todo en un drama histórico. Prefiere en todo caso (y aquí traduce posiblemente la visión del propio Chéjov, que sólo salva *Boris Godunov*) los documentos históricos, los libros de historia.

El eje central de la narración, en todo caso, es la historia sentimental de Alexei Laptiev y Julia Serguéerovna, que se inicia con una declaración en voz alta del protagonista: «Yo amo», dice Alexei al principio de la novela mientras contempla la luna y expresa al mismo tiempo su algarabía interior con un deseo infinito de «correr por montes y valles, correr siempre, correr...». Laptiev ama de tal forma a Julia que la vida le parece que carece de sentido sin ella: «La amo más que a mi hermana», afirma Alexei dirigiéndose a Julia, «incluso más de lo que amo a mi pobre padre. Sin ellos podría vivir. Pero sin usted, la vida ya no es vida para mí. No puedo...». Esta pasión no es correspondida por Julia, que, en un primer momento, rechaza la oferta de matrimonio de Laptiev. Luego la acepta, amargada por una noche de sufrimiento, de dudas (incluso llega a jugarse al azar la posibilidad de aceptar el matrimonio y para ello emplea una baraja), y porque tiene miedo a soportar el aburrimiento y la falta de oportunidades de la vida del campo, de la vida provinciana. Julia acepta, en suma, un matrimonio sin amor, y no tarda en percatarse de que es «un error, una calamidad». La boda con Laptiev supone para Julia incorporarse al orden burgués establecido por la familia de su marido en la residencia de Moscú, supone seguir las reglas forjadas por el pater familias, es decir, Féodor Stéfanich, supone escuchar la misa en casa del viejo, ir regularmente a la sala de conciertos, el teatro y todos los demás aspectos que configuran la vida cotidiana de una familia acomodada en Mos-

cú a finales del siglo XIX. La lógica de Chéjov es implacable. Tras tres meses de matrimonio, también Laptiev se da cuenta de que se ha equivocado. Para realzar este aspecto, Chéjov introduce el personaje de Paulina Nicolaievna Rasudina, a la que Laptiev en las cartas a sus amigos llama la «persona» dando a entender que posiblemente era su amante antes de conocer a Julia. La presencia de Paulina contribuye a aumentar el malestar emocional del protagonista, pues aun reconociendo que se trata de una «mujer inteligente, soberbia, fatigada por el trabajo», una mujer que le ama y que es su amiga, se da cuenta de que ha preferido la juventud y belleza (de Julia) a la felicidad, de tal modo que por boca del poeta sabemos, a mitad de la novela, que a Alexei Laptiev le está vetada la felicidad (si es que alguien puede jamás poseerla), porque en un momento determinado ha realizado una elección equivocada. Paulina le manda a Laptiev una tarjeta con una breve frase: «Todo acabó». Frase premonitoria, sin duda alguna. También Julia Serguérovna siente el fracaso del matrimonio, la infelicidad, el aburrimiento y la abulia. Toda una galería de personajes nos ayudan a entrever el mundo anímico y sentimental de la esposa de Laptiev. El padre de Julia —el doctor Serguei Borisich— conduce a su hija al matrimonio y al mismo tiempo se queja luego de su soledad en el campo. Su hipocresía es manifiesta y sus palabras suenan falsas: «Soy un loco, una criatura ingenua, uno que siempre cree en la verdad y en la justicia», dice a su hija, cuando realmente está únicamente preocupado por comprar casas y especular. La vida sin sentido de Julia en Moscú le lleva de nuevo por breve tiempo al campo, a casa de su padre, pero allí descubre que nada es como antes, y, lo que es peor, nada volverá a ser como antes. Sólo tiene sueños angustiosos: la presencia de un féretro abierto delante de su casa, balanceado y lanzado contra su puerta es un sueño que suena también a premonición. Al final vuelve a Moscú, al lado de sus amigos (también de su marido) y compañeros de «juegos moscovitas», Yartsev y Kochevoi. Pero el proceso encadenado de desgracias que une el infeliz matrimonio de Laptiev

y Julia no se detiene y concluye de forma aciaga con la muerte de su hija, la pequeña Olga, acaso el último reducto de felicidad que atesoraba la pareja. A partir de aquí, Laptiev encuentra una última salida en las conversaciones con Yartsev (un intelectual amigo que se sumerge en la historia rusa, la historia del arte, la pedagogía y la música), un hombre que parece revitalizarse a través de su unión con Paulina y que se siente apegado a la vida afirmando con rotundidad: «... deseo vivir, soñar, esperar, subirme adonde sea, deseo todo... La vida es corta...». Pero también aquí la suerte parece darle la espalda a Laptiev pues es la propia Paulina quien le conmina a no volver a casa de Yartsev.

La maestría de Chéjov se manifiesta al crear un contrapunto, que pasa casi desapercibido al lector, esbozando la unión de Paulina y Yartsev, una unión sin amor (quizá la que le esperaba a Laptiev con la propia Paulina), pero que en ocasiones resulta más conveniente si se quiere evitar el sufrimiento innecesario. Yartsev acepta esa unión con Paulina como una especie de refugio agradable en el otoño de la vida, porque sabe que la resignación a veces es conveniente, porque sabe que ya es demasiado tarde para forjarse sueños de amor. En cambio, para los Laptiev sólo queda el tedio y el aburrimiento, mientras la vida cotidiana se torna francamente desagradable. El panorama desolador se completa con la enfermedad mental, la locura progresiva que ataca a Féodor Féodorovich, el hermano de Alexei Laptiev. Ofuscado por ideas oscuras, Féodor se comporta como una especie de escritor redentor al componer un artículo titulado *El alma rusa*, un panfleto en donde religión e idealismo se mezclan en un intento de enseñar a Europa y a la humanidad el camino verdadero (una patraña seguramente muy real que el propio Chéjov no podría soportar y que seguramente es una alusión a algún periodista o escritor de la época). Y al final de todos estos avatares a lo largo de tres años, qué es lo que queda a los Laptiev. Alexei es consciente de que se ha cerrado una etapa: «es como si nuestra vida se hubiese acabado», le dice a su mujer, «y como si otra, otra media vida muy gris, comenzara para nosotros». Efecti-