

Piotr Kropotkin

LOS IDEALES Y LA REALIDAD EN LA LITERATURA RUSA



LOS IDEALES Y LA REALIDAD
EN LA LITERATURA RUSA

Piotr Kropotkin

Editado en Karrazka Banaketak (Bilbao), 2017.

Transcripción: Sofía Corral, Juan Cruz, Diego Iglesias, Carlos Coca, Amalia Martín, Laura Gallego, Roberto Gallego, Yolanda García y Pedro Villalón.

Corrección y anotaciones: Carmen y Pedro Villalón.

Introducción: Carlos Coca.

Diseño gráfico y de la portada: Eva H. Song.

Impresión y arreglos: Orrikak Inprenta (Bilbo).

Imágenes de las solapas: retrato de Kropotkin dibujo de A. Bilis y carta en ruso de Sofía Anániev fechada a 7 de marzo de 1924, incluidas en la edición de M. Gleizer.

Este libro ha seguido la traducción al castellano del inglés de Salomon Resnick, utilizada para la primera edición de M. Gleizer en 1926 en Buenos Aires.

Primera edición en Bilbao, en el verano de 2017.

Índice

KROPOTKIN Y LA LITERATURA RUSA	9
LA LITERATURA RUSA	12
PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN	15
PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN	17
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	21

Sumario:

- La lengua rusa. - Antigua literatura popular: Folklore, canciones y leyendas. - *Canto de la expedición de Igor*. - Las Crónicas. - La invasión mongólica: sus consecuencias. - Correspondencia entre Iván el Terrible y Kurbitski. - El cisma en la Iglesia. - Memorias de Avakum. - El siglo XVIII. - Pedro I y sus contemporáneos. - Tretiacovski. - Lomonósov. - Sumarocov. - La era de Catalina II. - Deryavin. - Von Visin. - Los masones. - Nóvicov. - Radischtchev. - Principios del siglo XIX. - Karamzin. - Yukovski. - Los decembristas. - Rileiev.

CAPÍTULO II: PUSHKIN y LÉRMONTOV	53
---	-----------

Sumario:

- PUSHKIN: Belleza de forma. - Pushkin y Schiller. - Su juventud: su destierro, su carrera y su muerte. - Cuentos de hadas: Ruslán y Ludmila. - Lírica. - "Byronismo". - Obras dramáticas. - *Eugenio Oniéguin*.
- LÉRMONTOV: ¿Pushkin y Lermontov?. - Su vida. - El Cáucaso. - Poesía de la naturaleza. - Influencia de Shelley. - *El demonio*. - *Meziri*. - Amor a la libertad. - Su muerte. - Pushkin y Lermontov como prosistas. - Otros poetas y novelistas de la misma época.

CAPÍTULO III: GÓGOL	76
----------------------------------	-----------

Sumario:

- Rusia Menor. - *Noches de la granja en las cercanías de Dikanka y Mirgorod*. - La vida de la aldea y el humor. - *Como Iván Ivánovich se peleó con Iván Nikoforovich*. - El relato histórico de *Taras Bulba*. - *La Capa*. - La comedia *Revizór*. - Su influencia. - *Almas muertas*: tipos principales. - El realismo en la literatura rusa.

CAPÍTULO IV: TURGUÉNIEV y TOLSTÓI 95

Sumario:

- TURGUÉNIEV: Caracteres principales de su arte. - Recuerdos de un cazador. - Pesimismo de sus primeras novelas. - Su serie de narraciones que describen los tipos representativos de la sociedad rusa. - Rudin. - Lavretzki. - Elena e Insárov. - Bazárov. - Por qué no fue comprendido *Padres e hijos*. - *Hamlet y Don Quijote*. - *Tierras Vírgenes*: el movimiento de ir con el pueblo. - *Poemas en prosa*.
- TOLSTÓI: Infancia y adolescencia. - Durante y después de la guerra de Crimea. - *Juventud*: en busca de un ideal. - Narraciones breves. - *Cosacos*. - Actividad pedagógica. - *Guerra y paz*. - *Ana Karénina*. - Crisis religiosa. - Su interpretación de la doctrina cristiana. - Puntos principales de su ética cristiana. - Últimas obras de arte. - *Sonata a Kreutzer*. - *Resurrección*. - Fuga de su hogar.

CAPÍTULO V: GONCHAROV, DOSTOIEVSKI y NEKRÁSOV ... 153

Sumario:

- GONCHAROV: *Oblómov*. - La enfermedad rusa del oblomivismo. - ¿Es exclusivamente rusa?. - *La barranca*.
- DOSTOIEVSKI: su primera novela. - Carácter general de su obra. - *Memorias de la casa de los muertos*. - *Humillados y ofendidos*. - *Crimen y Castigo*. - *Los hermanos Karamazov*.
- NEKRÁSOV: Discusiones sobre su talento. - Su amor al pueblo. - Apoteosis de la mujer rusa. - Otros prosistas de la misma época: Sergio Aksákov, Dal, Iván Panaiev y Yvostchinkai (pseudónimo: V. Krestovski). - Poetas de la misma época: Koltzov, Nikitin y Pleschtchaiev. - Los admiradores del "arte por el arte": Tiutchev, A. Maikov, Schtcherbina, Polonski, A. Fet y A. K. Tolstói. - Los traductores.

CAPÍTULO VI: EL DRAMA 189

Sumario:

- Su origen. - Los zares Alejo y Pedro I. - Sumaróv. - Tragedias pseudo-clásicas: Knijnin. - Oserov. - Primeras comedias. - Los primeros años del siglo XIX. - Griboiédov. - El teatro de Moscú en el año 50. - Ostrovski: sus primeros dramas. - *La Tempestad*. - Dramas ulteriores de Ostrovski. - Dramas históricos: A. K. Tolstói. - Otros dramaturgos.

CAPÍTULO VII: NOVELISTAS DEL PUEBLO 214

Sumario:

- Su posición en la literatura rusa. - Los primeros novelistas del pueblo: Grigorovich. - Marko Vovchók. - Danilevski. - Periodo de transición: Kokorev. - Pisemski. - Potiejin. - Investigaciones etnográficas. - La escuela realista: Pomialovski, Rieschótnikov, Levitov, Glieb Uspenski, Zlatovratski y otros novelistas populares. - Naumov. - Zasodimski. - Salov. - Nefiedov. - El realismo moderno: Máximo Gorki.

**CAPÍTULO VIII: LITERATURA POLÍTICA, SÁTIRA, CRÍTICA
LITERARIA. NOVELISTAS CONTEMPORÁNEOS 252**

Sumario:

- La literatura política. - Obstáculos por parte de la censura. - Los "círculos". - Occidentalistas y eslavófilos. - La literatura política en el exterior: Herzen. - Ogarev. - Bakunin. - Lavrow. - Stepniak. - Chernischevski y *El Contemporáneo*. - Schtchedrin (Saltikov). - Crítica literaria: Su importancia en Rusia. - Bielinski. - Dobroliubov. - Pisarev. - Mijailovski. - *¿Qué es el arte?*, de Tolstói. - Novelistas contemporáneos: Oertel. - Korolenko. - La corriente literaria contemporánea: Merejkovski. - Borborikin. - Potapenko. - Chejov.

KROPOTKIN Y LA LITERATURA RUSA

La vida de Piotr Kropotkin daría para redactar el guión de una larga lista de películas de aventuras. Geógrafo, viajero, etnógrafo, estudioso, naturalista, revolucionario, sería imposible definirlo en un sólo epíteto. Kropotkin tenía sangre de la alta aristocracia rusa, y huyendo de las formas de vida comunes a su estamento social pronto buscó nuevos paisajes, motivaciones y pensamientos que le hicieron convertirse en una de las personalidades políticas y culturales más importantes de su generación. Rechazó su rica herencia familiar, algo heroico extrapolándolo a nuestro mundo contemporáneo en el cual dinero y poder se han convertido en las más grandes premisas, dedicando su vida entera al aprendizaje, a la publicación de textos libertarios, al activismo y en general a la causa de la mayoría de la población, es decir a la mejora de las condiciones de las paupérrimas clases populares existentes en todos los países de la Tierra. En su camino se encontró con el más granado grupo de pensadores, revolucionarios y académicos existente en sus días, con ellos supo formarse y a la vez les legó sus reflexiones, esa simbiosis hizo que Kropotkin no fuera únicamente especialista en un solo campo, sino que se interesó por multitud de sectores, buscando esa universalidad del conocimiento que publicitó abundantemente en sus escritos. No es raro comprender entonces su pronta disposición hacia las ideas que propugnaba el anarquismo, llegando a ser uno de sus máximos teóricos, sus obras desde entonces han sido leídas, soñadas o perseguidas por muchas personas. Kropotkin, al igual que bastantes libertarios de su tiempo era considerado como todo un erudito por sus coetáneos, sus lecturas fueron devoradas convirtiéndose en verdaderos *best seller* del cambio de siglo, escuchado con atención en sus múltiples simposios, invitado para conferenciar en numerosísimas ciudades y sus estudios analizados en países de todos los continentes.

Leer hoy obras de Kropotkin como *Memorias de un revolucionario*, disfrutar con las descripciones de *El Arroyo* de Élisée Reclus o aprender con *La Escuela Moderna* del pedagogo Francisco Ferrer Guardia, constituyen una delicia para el lector ávido de nuestros días, se trata de páginas repletas de vitalidad, constructiva crítica y una profunda defensa de la libertad. La actualidad de las ideas libertarias se mide constantemente en sus escritos, repletos de una cuidadosa denuncia social que nos hacen

reflexionar sin pausa sobre la cotidianidad del total de nuestros actos.

Un aspecto erróneo es sentenciar al anarquismo como un fenómeno exclusivamente europeo, puesto que sus reflexiones transpasaron fronteras a través de múltiples periódicos, ediciones y grupos de propaganda (o incluso de acción); en todo el continente americano encontramos diversas publicaciones, asociaciones laborales y destacados militantes como Emma Goldman o Antonio Soto quienes influenciaron a toda una generación de americanos desde finales del siglo XIX a mediados del siglo XX. En los países de Asia Oriental, por poner solo un ejemplo más, el popular escritor chino Ba Jin participó en activos grupos libertarios de diferentes ciudades, siendo sus propuestas parte integrante del paradigma sociocultural de su período. Es acertado afirmar que los movimientos sociales y políticos de la época hasta la Segunda Guerra Mundial tuvieron un factor importantísimo vinculado a las ideas ácratas, Kropotkin encabezaba esta avanzadilla de pensadores que desde el respeto al ser humano y a la naturaleza en general se planteaban transformar de raíz un mundo que creían posible mejorar desde postulados más equilibrados y solidarios.

La difusión de la cultura con mayúsculas fue la base sobre la que se asentaba su propuesta, así en *Los ideales y la realidad en la literatura rusa* Kropotkin hace un completo recorrido histórico de los grandes poetas, dramaturgos y novelistas que tuvieron el ruso como lengua principal en sus escritos. Los decembristas, Pushkin, Lérmontov, Turguéniev, Gógol, Tolstói, Dostoyevski (a quien realizaría una interesante crítica) o un jovencísimo Gorki, son algunos de los autores analizados, siempre realizándolo a través del estudio de sus obras, eligiendo no siempre las más afamadas sino en las que cree ver la esencia de cada maestro, con un lenguaje cuidado pero a la vez comprensible para el gran público, utilizable para el experto en las letras rusas pero también para quien anhela iniciarse en la lectura de esta prolífica lengua.

Es un estudio literario realizado en el exilio, desde la óptica militante, como resultado de sus visitas durante los primeros años del siglo XX en calidad de conferenciante sobre literatura rusa a diferentes universidades estadounidenses, así como al Instituto Lowell de Boston en 1901, estas tertulias sobre el análisis de la historia de la literatura rusa fueron publicadas en inglés en un libro compilatorio en 1905. Años más tarde, Salomon Resnick

traduciría el libro al castellano, fue editado por primera vez a esta lengua en 1926 en la ciudad argentina de Buenos Aires por la editorial *M. Gleizer*, se indicaba entonces que los derechos de autor de dicha edición fueron reservados para el Museo Kropotkin, siendo impresos 50 ejemplares y esta misma traducción vería la luz de nuevo gracias a la afamada editorial bonaerense *Claridad* en agosto de 1943, añadiendo además en esta ocasión un prefacio escrito por Kropotkin en Brighton en mayo de 1916. No sería hasta el año 2014 cuando *La Linterna Sorda* de nuevo lo publicaría en una genial reedición y por último en 2017, centenario de la Revolución Rusa, tenemos esta edición de corte autogestionario impresa en Bilbao.

Acierta Kropotkin con un libro que incita a leer y descubrir la inmensa producción de los escritores rusos, siendo además verdaderamente genuino en el estudio kropotkiano su perspectiva socialista libertaria de la literatura patria en vísperas de la Revolución Rusa, entrañando esto un interés añadido tanto para los comparatistas como para el público en general. Faltan autores, obras y puede pecar a veces de excesivo idealismo en determinados aspectos, pero lo que no podremos negar al sabio ruso es el legado inmaterial de un ensayo, digno de caer en las manos de todo aficionado a la lectura sin más adjetivos.

Carlos Coca.
Zamora, junio de 2017.

LA LITERATURA RUSA

El proceso político de Rusia se identifica de tal manera con la historia de su literatura que el estudio de ésta no puede hacerse sin una continua y dramática referencia a los sucesos revolucionarios que han agitado durante un siglo al gran país. No hay una sólo figura literaria de positivos méritos que no haya participado, directa o indirectamente, en las agitaciones políticas. De ahí que, en buena parte, tanto la poesía como la novela o la crítica, hayan sido en Rusia medios propicios para la divulgación de ideas o principios que no hallaban otras formas más adecuadas para ser exteriorizadas sin contravenir las severas disposiciones de la autocracia. Todo esto da un inconfundible carácter a la historia de la literatura rusa. Y, cuando esta historia la escribe, como en el caso que comento, un hombre cuya celebridad la debe, en buena parte, a su decidida intervención en los acontecimientos revolucionarios, sus páginas adquieren una vehemencia, un colorido y una intensidad, que en vano podríamos buscar en las obras de este género de los autores occidentales.

Kropotkin no ha podido, y debemos felicitarnos por ello, sustraerse al encanto de mezclar sus bien meditados juicios literarios con toda suerte de atinadas observaciones de orden político y social, sin las cuales, por otro lado, difícil le hubiera sido explicar el contenido de las obras más famosas y hermosas de la literatura rusa. Si a esto agregamos el hecho poco frecuente de haber visto, casi podría decirse, nacer lo que realmente constituye la literatura de su país; de haber conocido personalmente a los escritores más renombrados; de haber actuado durante medio siglo en el ambiente político y moral del que han surgido todos los protagonistas de la literatura del siglo pasado, desde Jlestakov ("El Inspector General" de Gógol), hasta los vagabundos filósofos que pululan en los cuentos de Gorki, se tendrá una idea del extraordinario valor de su libro y del interés que despierta el relato, bellamente animado por los recuerdos y enaltecido por un soplo de sincero humanismo. Si "Los ideales y la realidad en la literatura rusa" no reúne, quizá, para alguno los elementos necesarios como para conceptuar una verdadera historia de la literatura, tal cual la han concebido y conciben la mayoría de los escritores occidentales, convengamos, en cambio, que su forma, su estilo y su finalidad, son los más apropiados para provocar en el ánimo del lector profano el anhelo de conocer las obras de los

autores que allí aparecen bosquejadas con inusitado vigor.

Desde las primeras páginas, que encierran dos soberbios estudios sobre Pushkin y Lérmontov, hasta las últimas, en las que se juzga la vida y la obra de Chéjov, el interés del hermoso libro no decae un sólo instante. El que supone hallar una fría sucesión de fechas y de nombres que es lo que muchas veces ocurre con esta clase de obras, podrá constatar, desde las primeras líneas, lo engañado que ha estado, y quedar, finalmente, admirado al comprobar cómo las 400 páginas del libro se leen con la misma facilidad e idéntico deleite que pueda brindar la novela más hábilmente urdida. Tiene esto su explicación, pues la vida de cada uno de los escritores allí relatadas, encierra, por sí sola, la más emocionante y accidentada sucesión de tristes peripecias. Así averiguamos, con el corazón acongojado, lo que fue la existencia de Nekrásov, el gran poeta “de la venganza y de la melancolía”, que soportó durante tres años consecutivos frío y hambre; lo que fue la vida de Levitov, cuyos sombríos relatos de los bajos fondos de Moscú no son más que pura autobiografía; la de Ostrowski, no menos desdichada que la de Dostoievski; la de Radischtchef, perseguido con terrible saña por la cruel Catalina II, y como la de éstos, la de muchos otros grandes escritores que mueren agobiados por la miseria en plena juventud – son legión los que apenas llegaron a los treinta años – o sufren la aniquiladora persecución de la tiranía.

Del libro que motiva estos ligeros comentarios merecen una mención especial los capítulos IV y VII. El primero está consagrado a Turguéniev y Tolstói, constituyendo las páginas dedicadas al pensador de Yásnaia Poliana un sólido y comprensivo estudio sobre los diversos aspectos de su monumental labor. En el segundo, o sea el capítulo VII, se habla de los llamados novelistas del pueblo, que forman un importante núcleo de escritores “casi totalmente desconocidos en la Europa occidental y que, sin embargo, representan la parte más típica de la literatura rusa”. Hay allí substanciosas consideraciones sobre la escuela realista rusa e interesantes noticias y juicios críticos sobre sus más destacados maestros como ser: Grigorovitch, Danilewski, Dokoref, Pissemski, Pomialowski, Gleb Uspenski, etcétera.

En estas épocas de verdadera y angustiosa desorientación literaria o, si se quiere, de transición, en las que cada día surge una nueva tendencia o escuela estética sin que su efímero tránsito aporte algo provechoso para la historia de las letras, el libro de

Kropotkin puede ser sumamente útil como demostración de los medios de que se han valido maestros rusos para imponer un arte lleno de originalidad y hondo sentido humanitario. En sus obras el más crudo realismo se hermana con feliz espontaneidad con el más elevado idealismo. Han sabido realizar dentro de su época, una labor intensamente innovadora sin incurrir en necias exageraciones ni desconociendo los límites que una acertada concepción de la vida y del arte les imponía como un deber ineludible. Y de esto podemos extraer una saludable enseñanza.

La obra de Kropotkin ha sido traducida al castellano por el señor Salomón Resnick. Su versión es perfecta. El rico caudal expresivo, el comunicativo calor, el sincero sentimiento que Kropotkin ha prodigado en su libro reviven en la traducción castellana. Y esto es mérito más que suficiente para que el señor Resnick sea felicitado por su labor, ya que ella ha sido realizada con tanta prolijidad como inteligencia.

Alejandro Castiñeiras.

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

El presente libro es fruto de una serie de ocho conferencias sobre la literatura rusa del siglo XIX, dictadas por mí en el Instituto Lowell de Boston, en marzo de 1901.

Al aceptar la invitación para dar ese curso, comprendí las dificultades que obstruían mi camino. No es tarea fácil hablar o escribir sobre la literatura de otro país cuando esa literatura es apenas conocida de los oyentes o lectores. Sólo tres o cuatro escritores rusos estaban debidamente, y sobre todo totalmente traducidos al inglés, así es que con frecuencia he tenido que hablar acerca de un poema o de una novela, cuando hubiera sido más fácil caracterizarla leyendo uno o dos pasajes.

Empero, si las dificultades eran grandes, el tema, en cambio, era digno de esfuerzo. La literatura rusa es una fuente abundante de pensamientos poéticos originales. Posee una riqueza y una frescura que no se encuentran en igual medida en otras literaturas, más antiguas. Más aún: está dotada de una seriedad y de una sencillez de expresión que la hacen particularmente agradable al espíritu cansado de los artificios literarios. Y tiene la característica de introducir en el dominio del arte -en el poema, en la novela, en el drama - casi todos los problemas sociales y políticos que en la Europa Occidental y en América, por lo menos en nuestra presente generación, son objeto de discusiones en las obras políticas del día y raramente en la literatura.

En ningún otro país ocupa la literatura una posición tan influyente como en Rusia. En ninguno ejerce una influencia tan profunda y directa sobre el desarrollo intelectual de la nueva generación. Hay novelas de Turguéniev, y hasta de escritores menos conocidos, que representan verdaderas etapas en la evolución de la juventud rusa en el curso de los últimos cincuenta años.

La razón por la cual la literatura ejerce en Rusia tal influjo es bastante evidente. No existe allí una vida política pública, y, con excepción de los pocos años de la supresión de la servidumbre, lo rusos jamás tuvieron oportunidad de tomar parte activa en la formación de las instituciones de su país. Por eso los cerebros más privilegiados eligieron el poema, el cuento, la sátira o la crítica literaria como medio de expresar sus aspiraciones, sus conceptos de la vida nacional o sus ideales. No es por las publicaciones

oficiales o por los editoriales de los diarios, sino por las obras literarias por donde se puede conocer en Rusia los ideales políticos, económicos y sociales del país - las aspiraciones de aquellas partes de la sociedad rusa llamadas a hacer la historia -.

Como sería imposible agotar en los límites de este libro un tema tan amplio sobre la literatura moderna. Los escritores antiguos, hasta Pushkin y Gógol, - creadores de la literatura moderna -, son tratados en un breve esbozo introductivo. Luego se habla de los escritores más representativos de la poesía, de la novela, del drama, de la literatura política y de la crítica literaria; en torno de ellos he agrupado a los escritores menos eminentes, de los cuales los más importantes son recordados en breves notas. Estoy convencido de que cada uno de estos últimos representa algo de individual que conviene ser conocido; y hasta hubo ocasiones en que algunos de esos escritores menos significativos han sabido describir ciertas corrientes del pensamiento de un modo más feliz que otros colegas suyos de mayor renombre; pero en un libro destinado a ofrecer un concepto general de la materia, era necesario seguir el plan que me he trazado.

La crítica literaria estuvo siempre bien representada en Rusia, y las opiniones de la presente obra deben contener huellas de nuestros grandes críticos: Bielinski, Chernischevski, Dobroliúbov y Písarev, y de sus sucesores modernos, Mijailovski, Arseniev, Scabichevski, Vénguerow y otros. Por los datos biográficos relativos a los escritores contemporáneos soy deudor a la excelente obra sobre la literatura rusa del último de los autores mencionados y a los ochenta volúmenes del admirable "Diccionario enciclopédico ruso".

Aprovecharé esta ocasión para expresar mi cordial agradecimiento a mi viejo amigo Mr. Richard Heat, que ha tenido la gentileza de leer este libro, tanto en el manuscrito como en pruebas.

Pedro Kropotkin.
Bromley, Kent, enero de 1905.

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Cuando un lector occidental entra en contacto con la literatura rusa, de ordinario se siente impresionado por su característica tristeza y por la ausencia de la alegría de la vida, de la felicidad de la existencia. Esta impresión es enteramente justa. Una fuerte nota de tristeza predomina en nuestra literatura, y aún en aquellos de nuestros poetas y novelistas como Pushkin, Gógol y Chéjov, cuyas primeras producciones estaban llenas de las alegrías de la juventud, desapareció rápidamente el contento para dar paso a la tristeza.

Esta particularidad de la literatura rusa fue destacada más de una vez, y como el mismo carácter prevalece en los cantos populares rusos y yugoeslavos, se salió del paso fácilmente, diciendo que la melancolía y la tristeza son propias de la “mística alma eslava”. Alguien quisiera hasta ver en eso una característica de las razas orientales.

Dejando a un lado las afirmaciones fisiológicas sobre “razas” y la explicación del “alma mística”, que no explica nada y sólo repite lo antedicho con diferentes palabras, la historia misma de la nación rusa, las incursiones de los mongoles, de los tártaros, de los turcos, con la consiguiente secuela de asesinatos y esclavitud, la dura lucha con la inclemente naturaleza, la inmensidad de las estepas, los bosques sin fin, y, después, la servidumbre de la gleba, debía, lógicamente, dejar profundos rasgos de tristeza en el carácter ruso.

Por otra parte, los cantos populares de todas las naciones llevan en sí los mismos caracteres de tristeza debido a causas similares. Pero en la Europa Occidental la literatura escrita rápidamente se liberó de la resignación del primitivo folklore. De ahí que sea oportuno preguntar por qué la literatura rusa del siglo diecinueve ha conservado aquella peculiaridad triste y melancólica.

En cierta forma la pregunta ha sido contestada en este libro cuando en pequeñas notas biográficas me referí a la suerte de muchos de nuestros principales escritores. El alto porcentaje de poetas y novelistas rusos que fueron encarcelados, exiliados o condenados a trabajos forzados, ya había sido observada por un inglés que hizo la crítica de la primera edición de este libro, aunque yo no destacué en forma especial este aspecto de la profesión literaria en Rusia.

Las persecuciones que debió sufrir nuestra literatura y generaciones enteras de “intelectuales” en el siglo diecinueve, explicaría palmariamente la ausencia de una verdadera alegría de la vida en la literatura rusa.

Además existe en nuestra literatura otro carácter todavía más saliente acerca del cual reclamo la atención del lector occidental. Me refiero a la presencia de cierta fuerza interna profundamente arraigada que se siente en las obras de arte, en la crítica literaria y en la ciencia rusas. Una fuerza que jamás ha sido reprimida y que – a despecho de los obstáculos – siempre ha tenido a la vista el lector ruso: los altos ideales, las altas aspiraciones del género humano, recordándole que la verdadera felicidad puede encontrarse solamente cuando se ha esforzado por alcanzar las más altas formas del desarrollo humano.

En el primer capítulo de este libro he mencionado la dura suerte del francmasón Novikov, del cristiano místico Labzin, y del escritor político Radichev. Pero también hubiese podido mostrar cómo una generación entera de “intelectuales” fue perseguida con la intención de desarraigar las ideas de los filósofos ingleses del siglo dieciocho, de los enciclopedistas y de los revolucionarios franceses, y cómo en lugar de éstos penetraron las enseñanzas de los místicos y metafísicos alemanes: Schelling, Fichte y Hegel.

Desde entonces no cesaron las persecuciones, las cuales tuvieron un carácter especialmente agudo cada lapso de cerca de veinte años, cuando generaciones enteras de escritores y pensadores vieron a sus jefes intelectuales arrestados, exiliados y condenados a trabajos forzados, mientras sobre los que quedaban se cernía la misma suerte.

Las generaciones de Pushkin, Odoesvski y Rifeilf –los llamados decembristas de 1825, de cuyo triste destino hablo en el capítulo II de este libro– fue seguida en 1849 por los “Círculos” de Petrashevski, donde se discutía a los socialistas franceses: Fourier, Cabet y Pierre Leroux. Con el resultado que de nuevo, otra generación entera, incluso Dostoievski, los críticos Bielinski y Maikof, el satírico Schtchedrin, el poeta Plescheief y un gran número de personalidades, que más tarde representaron una parte importante en la obra de liberación de los siervos de la gleba, fueron acusados de peligrosa conspiración, arrestados, condenados a muerte, a trabajos forzados, o exiliados.

Después de un intervalo de relativa libertad, vinieron las persecuciones de 1863, y con ella comenzó la era de las

ininterrumpidas persecuciones de la literatura, del arte, de la ciencia y de las Universidades, que duró hasta 1905. Estos fueron años en que la mayoría de los escritores jóvenes conocieron las prisiones y el exilio. Fueron periodos en los cuales casi toda la familia intelectual tenía alguno de sus miembros o de sus amigos en prisión o en el exilio.

No es sorprendente, pues que toda alegría de la vida desapareciese de la literatura de esos años. ¿Cómo hubiese podido un novelista pintar la alegría de la existencia en este mundo, cuando en ningún lugar podía ver tal felicidad?

La triste ironía de Chéjov y la airada rebelión de Gorki fueron el producto de una verdadera vida.

Pero también en las oscuras condiciones de esos años, la literatura rusa se mantuvo fiel a su misión. Conservó su íntima fuerza, su vitalidad, su capacidad de discutir todos los grandes problemas de la civilización europea, también bajo la férula del censor y la amenaza de una omnipotente policía de Estado. Tolstói, con su amplio humanitarismo, no hizo sino resumir las aspiraciones que habían sido mantenidas vivas en la literatura rusa de los tiempos de Novikov, por obra de nuestros mejores escritores, sin distinción de credo filosófico o religioso.

En la Europa Occidental y en América existe un deseo largamente ansiado de conocer mejor la literatura rusa, y es seguro que este deseo no se limitará al conocimiento de nuestros grandes novelistas. Se extenderá, lo espero, a nuestros novelistas populares y a sus respectivos ideales, como también a algunos novelistas secundarios mencionados en este libro, al arte ruso que trabajó paralelamente con nuestra literatura, y también, sin duda, a la historia y a la ciencia rusa. Es evidente de por sí que en todas estas manifestaciones de vida intelectual, Rusia debe mucho al arte, a la literatura y a la ciencia occidentales. Pero un verdadero artista sabe retener siempre el marco de nacionalidad, y, como los escritores occidentales saben, las obras de arte rusas, tiene un específico carácter ruso.

Todavía algunas pocas palabras. Al preparar esta nueva edición, mi primer propósito fue agregar un capítulo referente a nuestros autores contemporáneos. Durante los últimos veinte años surgió un número notable de nuevos escritores pertenecientes a una rica variedad de nuevas escuelas literarias, y hubiese sido necesario hacer un libro entero para ocuparnos de ellos especialmente. Las nuevas escuelas de los decadentes, de los impresionistas, de los

modernistas, etc., cuentan entre sus adeptos tantos escritores de incontestable talento, como Balmont, Andreieff, Sologub, Veressaieff, y muchos otros, y el aporte de tales innovadores está tan íntimamente ligado a la vida de la Rusia de los últimos veinticinco años, que no se pueden tratar estas nuevas escuelas literarias si no se las relaciona con los principales acontecimientos de estos años. Basta consultar las autobiografías de algunos de los representantes de estas diversas escuelas, publicadas en la obra del profesor, V. S. Venguerow: "Literatura rusa del siglo XX, 1890-1910" -su cuarta parte fue publicada en Moscú en 1915-, para ver hasta qué punto las nuevas corrientes fueron originadas en Rusia no sólo por las influencias occidentales, sino especialmente por los acontecimientos de la misma vida rusa.

Por eso debí renunciar a la idea de tratar este interesante aspecto en pocas páginas, y debo ahora remitir al lector que desea informarse en líneas generales del origen de esta moderna literatura, a la obra ya citada del profesor Venguerow y a las propias obras de esta nueva pléyade de novelistas y poetas.

Pedro Kropotkin.

Brighton (Inglaterra), mayo de 1916.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Sumario. - La lengua rusa. - Antigua literatura popular: Folklore, canciones y leyendas. - *Canto de la expedición de Igor*. - Las Crónicas. - La invasión mongólica: sus consecuencias. - Correspondencia entre Iván el Terrible y Kurbitski. - El cisma en la Iglesia. - Memorias de Avakum. - El siglo XVIII. - Pedro I y sus contemporáneos. - Tretiakovski.- Lomonósov. - Sumarocov. - La era de Catalina II. - Deryavin. - Von Visin. - Los masones. - Nóvicov. - Radischtchev. - Principios del siglo XIX. - Karamzin. - Yukovski. - Los decembristas. - Rileiev.

El testamento que Turgueniev dirigió a los escritores rusos desde su lecho de muerte, consistía en la petición de que mantuviesen en su pureza *“esa herencia valiosa nuestra, la lengua rusa”*. El, que conocía a la perfección la mayor parte de los idiomas de la Europa Occidental, tenía la más elevada opinión del ruso como instrumento para expresar todos los matices posibles del pensar y del sentir, y ha demostrado en sus obras cuánta profundidad y vigor de expresión y qué armonía de sonidos puede producir su lengua materna. En su alta estima del ruso, Turgueniev, como se verá con frecuencia en estas páginas, tenía completa razón. La riqueza de términos del idioma ruso es sorprendente: mientras que en las lenguas de la Europa Occidental no hay a menudo más que una sola palabra para expresar un concepto determinado, existen en la lengua rusa tres o cuatro equivalentes que ofrecen distintos matices del mismo concepto. El ruso es particularmente rico en expresiones que determinan diversos tonos de los sentimientos humanos - cariño y amor, tristeza y alegría - así como distintos grados de una misma acción. Su flexibilidad se evidencia especialmente en las traducciones: en ningún idioma como el ruso encontramos versiones de autores extranjeros tan hermosas, correctas y verdaderamente poéticas. Poetas de la más variada idiosincrasia, tales como Heine y Béranger, Longfellow y Schiller, Shelley y Goethe - sin hablar del favorito de los traductores rusos, Shakespeare - , están igualmente bien traducidos a la lengua rusa. El sarcasmo de Voltaire, el alegre humor de Dickens, la risa bondadosa de Cervantes, están expresados con igual facilidad en ruso. Más aún, gracias a su carácter melódico, la lengua rusa se adapta maravillosamente para verter la poesía con todas las particularidades métricas del

original. *Hiawata*, de Longfellow -en dos traducciones distintas, ambas excelentes-, la lírica caprichosa de Heine, las baladas de Schiller, las melódicas canciones populares de diversas nacionalidades, las graciosas canzonetas de Béranger, se leen en ruso con el mismo ritmo que en el original. La acentuada obscuridad de la metafísica alemana resulta tan familiar en ruso, como el estilo conciso de los filósofos del siglo XVIII y los párrafos breves, concretos, expresivos y graciosos de los mejores escritores ingleses no ocasionan ninguna dificultad al traductor ruso.

Conjuntamente con la lengua checa y polaca, la morava, serbia y búlgara, así como con varios dialectos menores, pertenece el ruso a la gran familia de idiomas eslavos, que corresponde - junto con las familias escandinavas, sajona y latina, y también con las lenguas lituana, persa, armenia y kirguisa -, a la vasta rama indoeuropea o aria. Algún día - y esperamos que será en breve: cuanto antes mejor-, los tesoros de la poesía popular de los eslavos meridionales y los siglos de vieja literatura de los checos y polacos, se harán accesibles a los lectores de la Europa Occidental. En este libro, empero, debo ocuparme únicamente de la literatura de la rama oriental de la gran familia eslava, es decir, la rusa; y aún en esta rama tendré que omitir la literatura de la Rusia meridional o Ucrania y la literatura popular y las canciones de la Rusia Blanca u occidental. Trataré solamente la literatura de los grandes rusos, o sencillamente de los rusos. De todas las lenguas eslavas, la rusa es la más difundida. Es la lengua de Pushkin y Lérmontov, de Turgueniev y Tolstói.

Lo mismo que los demás idiomas, a la lengua rusa se han incorporado muchas palabras extranjeras: escandinavas, turcas, mongólicas y, más tarde, griegas y latinas. Pero, a pesar de la asimilación de numerosas nacionalidades y tribus de origen urálico y turanio que le ha tocado en suerte a la nación rusa, en el transcurso de largas generaciones, su lengua, sin embargo, se ha conservado notablemente pura. Es en verdad sorprendente comprobar que la traducción de la Biblia, hecha en el siglo IX, en un lenguaje que hablaban los moravos y eslavos del Sur, sea comprensible hasta hoy en día para el ruso común. Verdad es que las formas gramaticales y la construcción de las frases son distintas que ahora, pero las raíces y buena parte de las palabras son las mismas que se empleaban en el idioma corriente mil años atrás.

Conviene advertir que hasta en aquella época primitiva habían

alcanzado los eslavos del Sur un grado superior de perfeccionamiento. Muy escasas palabras del texto evangélico tuvieron que ser traducidas al griego, y esas palabras eran nombres de objetos desconocidos por los eslavos del Sur; al mismo tiempo, los traductores no chocaron con dificultades para encontrar el término exacto para cualquier concepto abstracto o imagen poética del original. Más aún, algunas palabras que ellos usaron se distinguen por su notable belleza, y esta belleza no ha desaparecido hasta hoy. Todo el mundo recuerda, por ejemplo, las dificultades que el sabio doctor Fausto, en la tragedia inmortal de Goethe, ha tenido en la traducción de la frase: “En un principio era el Verbo. “Verbo”, en la moderna lengua alemana, parecía al doctor Fausto un término demasiado llano para el concepto: “El Verbo era Dios”. En la antigua versión eslava tenemos la palabra “slovo”, que significa también “Verbo” -“palabra”-, pero que tiene al mismo tiempo, aún para el ruso moderno, un significado mucho más profundo que la palabra “das Wort”. En el viejo idioma eslavo el concepto “slovo” encierra también el concepto alemán de “razón”; la consecuencia de ello es que el lector se forma una idea suficientemente honda como para no contradecir la segunda parte del versículo bíblico.

Bien quisiera ofrecer aquí una idea de la belleza y estructura de la lengua rusa tal como se hablaba en el siglo XI, y de la que se ha conservado una muestra del sermón de un obispo de Novgorod -del año 1035-. Los breves períodos de ese sermón, calculados desde un principio con la intención de que una comunidad recién convertida al cristianismo los entendiese, son extraordinariamente hermosos; al propio tiempo los conceptos cristianos del obispo, que no tienen el menor vestigio del gnosticismo bizantino, son muy característicos de la manera cómo entendían el cristianismo y siguen entendiéndolo aún las masas rusas.

En la época presente la lengua rusa la gran rusa se halla ostensiblemente libre de los dialectos provinciales -“Patois”-. El idioma de la Rusia Menor o ucranio, hablado por cerca de quince millones de individuos y que posee tanto una literatura moderna como popular, es, sin duda alguna, una lengua aparte, en el mismo sentido en que el noruego y el danés se diferencian del sueco, o el portugués y el catalán, del castellano. El ruso-blanco, hablado en algunas de las provincias de la Rusia occidental, posee asimismo los rasgos característicos de un idioma aparte, antes que de un dialecto regional. En lo que concierne a la lengua rusa, es empleada en toda Rusia, y también el Norte del Cáucaso y en

Siberia. Su pronunciación sufre pequeñas variaciones en las diversas partes de ese inmenso territorio; sin embargo, el lenguaje literario de Pushkin, Gógol, Turguéniev y Tolstói resulta comprensible para la inmensa mayoría del pueblo.

Los clásicos rusos son difundidos en las aldeas en millones de ejemplares y cuando hace algunos años expiraron los derechos de los editores de las obras de Pushkin -cincuenta años después de su muerte-, vendiéronse ediciones completas de sus obras - algunas de ellas en diez volúmenes - en centenares de miles de ejemplares al inusitado precio de dos pesos la serie; al mismo tiempo, millones de ejemplares de sus poemas y cuentos se vendían por libreros ambulantes en las aldeas a un precio que oscilaba entre uno y tres centavos el ejemplar. Hasta se ha llegado a vender, en el término de un año, ediciones completas, en doce tomos, de Gógol, Turguéniev y Goncharov, en una cantidad de doscientos mil ejemplares. Los beneficios de esta unidad espiritual de la nación son bien evidentes.

PRIMITIVA LITERATURA POPULAR: FOLKORE, CANTOS. LEYENDAS.

La primitiva literatura popular de Rusia, parte de la cual se conserva aún tan sólo en la memoria de la población campesina, es extraordinariamente rica y llena de profundo interés. Ninguna nación de la Europa Occidental posee, como Rusia, un caudal tan sorprendente de leyendas, cuentos y canciones líricas populares - de los que algunos se distinguen por su rara belleza - y un ciclo tan abundante de cantos épicos. Naturalmente, todas las naciones europeas disponían antaño de una literatura popular igualmente rica; pero en su mayor parte ha desaparecido antes de que los investigadores científicos comprendieran su importancia o iniciasen su recopilación. En Rusia, en cambio, ese tesoro fue conservado en las aldeas remotas, lejos del contacto de la civilización, especialmente en la región del lago de Onega; y cuando los folkloristas empezaron a coleccionarlos, en el curso de los siglos XVIII y XIX, encontraron en la Rusia septentrional y en la Rusia Menor, viejos bardos y narradores de historias que ambulaban por las aldeas con sus primitivos instrumentos de cuerda, cantando canciones y refiriendo historias nacidas en

épocas remotísimas.

Por otra parte, los mismos habitantes de las aldeas cantan aún hoy en día gran cantidad de canciones antiguas. Cada día de fiesta - Navidad, Pascua, el día de "Iván Kupalo"- tiene su ciclo de cánticos que han sido conservados hasta con sus melodías desde los tiempos del paganismo. En todo casamiento, que se celebra con ceremonias muy complicadas, en cada entierro, cantan las mujeres campesinas esas antiguas canciones. Muchas de éstas, desde luego, se han corrompido en el curso de las generaciones; de otras sólo han quedado fragmentos, pero teniendo en cuenta el dicho popular de que "no se arroja una palabra de una canción", las mujeres prosiguen cantando en muchas regiones de Rusia esos cantos antiquísimos, tal como los saben, por más que el significado de ciertas palabras haya sido ya olvidado.

Existen, además, infinidad de cuentos. Muchos de ellos naturalmente son los mismos que encontramos entre todas las naciones de origen ario; puede hallárselos en las colecciones de historias de los hermanos Grimm; otros provienen de los mongoles y de los turcos; empero, hay también algunos que parecen ser, por su origen, puramente rusos. A ellos se agregan las canciones que cantaban los bardos errantes - los "kaliki" - muy antiguas también. Tienen su origen en el Oriente; los héroes y las heroínas son representantes de otras nacionalidades, por ejemplo, "Aquiló rey de Asiria", "La bella Helena", "Alejandro el Grande" o "Rustem de Persia". Es bien explicable el interés que ofrecen para el investigador del folkore esas versiones de las leyendas orientales.

Vienen, por fin, los cantos épicos: los "bilini", que derivan de las sagas irlandesas. Hasta hoy en día se puede escucharlas en las aldeas del norte de Rusia, donde son entonadas por bardos que se acompañan a sí mismos con un instrumento especial que trae su origen de remotos tiempos también. El anciano cantor recita medio cantando, medio declamando una o dos estrofas y se acompaña con su instrumento; a esto sigue una melodía que cada cantante interpreta con sus propias modulaciones, antes de reemprender la tranquila recitación de la historia épica. Por desgracia se van extinguiendo rápidamente esos bardos. Hace unos treinta y cinco años vivían aún algunos de ellos en la gobernación de Olonetz, al noroeste de Petersburgo, y en cierta ocasión escuché a uno de ellos, a quien A. Hilferding había traído a la capital, cantar sus admirables baladas ante la Sociedad Geográfica Rusa. La recopilación de los cantos épicos comenzó, felizmente, a tiempo -

en el siglo XVIII - y fue continuada con ardor por los especialistas, y de esta manera Rusia posee ahora la colección tal vez más rica de tales cantos -unos cuatrocientos-, salvados del olvido.

Los héroes de los cantos épicos rusos son caballeros errantes, a quienes la tradición popular ha congregado alrededor de la mesa del príncipe de Kiev, Vladimiro Sol Hermoso. Dotados de una fuerza física sobrenatural, esos caballeros - Ilia de Murom, Dobrinia Nikitich, Mikula el aldeano, Alejo, hijo de pope, etc. -, atraviesan toda la Rusia, limpian el país de los gigantes que lo devastan o de los mongoles y turcos. O bien se encamina a países lejanos en busca de una novia para su príncipe, Vladimiro, o para ellos mismos; en esos viajes les ocurren, claro está, extrañas peripecias en las que desempeña un papel importante la magia. Cada uno de los héroes de esas leyendas posee su propia individualidad. Así, Ilia, hijo de aldeanos, no persigue el oro y las riquezas: lucha solamente para purgar el país de los gigantes y de los extranjeros: Mikula el campesino es la personificación de la fuerza de que está dotado el hombre del campo: nadie es capaz de extraer de la tierra su pesado arado, mientras que él lo alza con una sola mano y lo arroja por encima de las nubes. Dobrinia posee algunos rasgos de aquellos que pelean con dragones, a los cuales pertenece también San Jorge; Sadko es la encarnación del mercader rico y Churila es el refinado y bello habitante de la ciudad, del cual se enamoran todas las mujeres.

Al mismo tiempo existen, indudablemente, en cada uno de esos personajes, rasgos mitológicos. Gracias a esta circunstancia, los primeros investigadores rusos de los "bilini", que trabajaban bajo la influencia de Grimm, trataron de explicarlos como fragmentos de una antigua mitología eslava en la que las fuerzas naturales están representadas por héroes. En Ilia descubrieron las particularidades del dios del trueno. Dobrinia, la matadora de dragones, se dijeron, encarna al sol en su potencia pasiva; el activo vigor de combate lo atribuyen a Ilia; Sadko era el emblema de la navegación, y el dios del mar, con quien libraban sus proezas, era Neptuno. A Churila se lo considera como representante del elemento demoníaco, etc. etc. De este modo, a lo menos, trataron de explicar las leyendas los primeros estudiosos de las sagas.

V. V. Stásov desbarató completamente esta teoría en su obra *Orígenes de los bilini rusos* (1868). Mediante una argumentación abundantísima demostró que esos cantos épicos no son fragmentos de una mitología eslava, sino trozos tomados de leyendas

orientales. Ilia es el Rustem de las tradiciones iránicas, transportado a un ambiente ruso. Dobrinia es el Krichna de los cuentos populares de la India; Sadko es el mercader de las historias orientales, así como de un cuento normando. Todos los héroes épicos rusos provienen del Oriente. Otros investigadores fueron más lejos aun que Stásov. Descubrieron en los protagonistas de la épica rusa a personajes insignificantes, que vivieron los siglos XIV y XV -Ilia de Murom, efectivamente, está mencionado como personaje histórico en una crónica escandinava-, a quienes se les han atribuido las grandes proezas de los héroes orientales, sacadas de los cuentos de Oriente. En consecuencia, los héroes de los "bilini", conforme a esta teoría, no tienen ninguna relación con la época del príncipe Vladimiro, y menos aun con la antigua mitología eslava.

La evolución gradual y la peregrinación de los mitos atribuidos sucesivamente a nuevos personajes locales cuando aquellos alcanzan países nuevos pueden, quizás, ayudar la explicación de esas contradicciones. Que existen rasgos mitológicos en los héroes de la épica rusa, es cosa que puede ser aceptada como una hipótesis fundada, sólo que la mitología a la cual pertenecen no es eslava, sino aria. De esas encarnaciones mitológicas de las fuerzas naturales nacieron paulatinamente en el Oriente los héroes humanos.

En una época posterior, cuando esas leyendas orientales comenzaron a difundirse en Rusia, las hazañas de sus protagonistas se atribuyeron a los rusos; obligábase a los héroes rusos a actuar en un ambiente ruso. El folklore ruso asimiló esos tipos y en tanto que conservaba su más profundos rasgos semi-mitológicos y las particularidades principales de sus caracteres dotaba al mismo tiempo al Rustem iraní, a la vencedora de los dragones de la India, al mercader del Oriente, etc., etc. de nuevos rasgos puramente rusos. Arrancó de ellos, por así decirlo, las ropas de que los habían revestido los iránicos y los habitantes de la India y los humanizó y cubrió de vestidos rusos, del mismo modo como, por ejemplo, en las narraciones de Alejandro el Grande, que escuché en Transbaikalia, se atribuían al héroe griego rasgos buriatos, convirtiendo en su lugar de acción cierta montaña de Transbaikalia. Con todo, el folklore ruso no se ha limitado simplemente a cambiar los vestidos del príncipe persa Rustem por los del campesino ruso Ilia. Las leyendas rusas, por su estilo, por sus imágenes poéticas y en parte por los rasgos característicos de sus personajes, eran creaciones nuevas. Sus protagonistas son

enteramente rusos: por ejemplo, nunca persiguen una venganza sangrienta, como los héroes escandinavos; sus acciones, especialmente las de los héroes más antiguos, no son dictadas jamás por fines particulares, sino que están impregnadas de un espíritu de la comunidad que es un rasgo característico de la vida popular rusa. Son rusos en la misma medida en que Rustem era persa. En lo que respecta a la época del nacimiento de esas leyendas, se señalan por lo general los siglos X, XI y XII, pero la forma en que han llegado hasta nosotros la han adquirido en el siglo XIV. Desde entonces han variado poco.

Rusia posee en esas leyendas una valiosa herencia nacional, de un rara belleza poética, debidamente justipreciada en Inglaterra por Ralston y en Francia por el historiador Rambaud.

EL CANTO DE LA EXPEDICIÓN DE IGOR

No obstante la riqueza de su épica, Rusia no tiene su propia *Ilíada*. No ha habido en aquellos tiempos un poeta que se entusiasmara con las proezas de Ilia, Dobrinia, Sadko, Churila y otros y crease con ellas un poema parecido al de Homero, o a la *Kalevala* de los fineses. Eso sólo se ha hecho con uno de los ciclos de las tradiciones populares: en el poema *Canto de la expedición de Igor*.

Fue compuesto a fines del siglo XII, o a principios del XIII. -El manuscrito, destruido en el gran incendio de Moscú del año 1812, tenía indicios del siglo XIV o XV-. Era indudablemente obra de un sólo autor y a juzgar por su belleza y por su forma poética, puede ser colocado a la par de la "Canción de los Nibelungos" o de la "Canción de Rolando". Refiérese en ese poema un suceso verídico, ocurrido en 1185. Igor, príncipe de Kiev, sale en expedición con su banda de guerreros para asaltar a los "polovtsi" que ocupaban las estepas de la Rusia meridional y solían atacar a menudo las aldeas rusas. Toda clase de malos presagios les ocurren en su marcha a través de las estepas: el sol se oscurece y arroja su sombra sobre la banda de soldados rusos; las bestias hacen advertencia a Igor, más él exclama: "*¡Hermanos y amigos: más vale morir que caer prisionero en manos de los "polovtsi"! Marcharemos hasta las aguas azules del Don. Rompamos nuestras lanzas en las lanzas de los "polovtsi". Y, o bien dejaré ahí mi cabeza, o beberé el aguda del*

Don en mi yelmo de oro". Se ponen en marcha, encuentran a los "polovtsi" y comienza la gran batalla.

La descripción de la lucha, en la que toma parte la naturaleza toda - las águilas, los lobos y los zorros que aúllan ante los rojos escudos de los rusos -, es verdaderamente admirable. El ejército de Igor sufre un desastre. *"Desde el alba hasta la puesta del sol y desde la noche hasta el alba vuelan las flechas de acero, golpean las espadas sobre los yelmos, las lanzas se rompen en un país remoto y desconocido, en el país de los "polovtsi". La negra tierra bajo la herradura de los caballos está sembrada de huesos y regada de sangre, y una desgracia ha nacido de ellos para el país de los rusos. ¿Qué es lo que bulle? ¿Qué es lo que suena tan de madrugada? Igor hace volver las tropas: no quiere perder a su querido hermano Vsovolod. Un día ha combatido y otro, al tercero, a mediodía, cayeron las banderas de Igor. Entonces se separaron ambos hermanos, a orillas del caudaloso río Kaiala. No alcanzó el vino sangriento. Y los valerosos rusos terminaron el banquete: dieron de beber a los invitados y ellos mismos cayeron sobre la tierra rusa. La yerba agostose de dolor; los árboles, de tristeza, inclinaron sus copas hacia el suelo"*.

Viene luego uno de los trozos más hermosos de la antigua poesía rusa: el lamento de Iaroslávna, mujer de Igor, que aguarda su regreso a la ciudad de Putivl:

"La voz de Iaroslávna resuena al levantarse el sol.

- Volaré como un cuclillo hacia el río. Humedeceré en el Kaiala mis mangas de nutria para enjugar las heridas sangrientas de mi príncipe, las heridas de su cuerpo potente-.

Gime Iaroslávna sobre los muros de la ciudad de Putivl:

- ¡Oh, viento, viento terrible! ¿Por qué soplas, señor mío, con tanta fuerza? ¿Por qué transportas sobre sus alas ligeras las flechas del Kan contra los guerreros del príncipe mío? ¿No te basta con soplar entre las nubes y mecer en el mar las naves sobre las ondas azules? ¿Por qué, señor, has abatido mi alegría sobre las hierbas de las estepas? -.

Gime Iaroslávna sobre los muros de la ciudad de Putivl:

- ¡Oh, glorioso Dnieper! Tú has abierto tu camino a través de las montañas rocosas hacia el país de los "polovtsi". Tú has conducido las naves del príncipe Sviatoslav hacia la banda del Kan Kobiar. Conduce ahora ¡oh, señor! a mi esposo hasta mí, y yo ya no seguiré mandando de mañana mis lágrimas al mar sobre tus olas -.

Gime Iaroslávna sobre los muros de la ciudad de Putivl:

- ¡Oh, sol reluciente! ¡Oh, sol tres veces reluciente! Tú das a todos calor y luz. ¿Por qué, ¡oh señor!, has enviado tus ígneos rayos sobre los guerreros de mi esposo? ¿Por qué has secado, en la árida estepa, los arcos entre sus manos? ¿Por qué los has hecho sufrir de sed y haces tan pesadas las flechas sobre sus espaldas?''-.

Este breve fragmento puede dar una ligera idea acerca del carácter general y la belleza de la historia de la expedición de Igor.

No era ese poema el único que fuera compuesto y cantado en aquel tiempo. Ya en la introducción del canto se habla de los bardos, especialmente de cierto Baian, cuyas declamaciones y cantos son comparados con el viento que zumba en la copa de los árboles. Muchos de esos Baianes probablemente acostumbraban a vagar por Rusia y a cantar sus poemas análogos en los banquetes de los príncipes y de sus guerreros. Desgraciadamente, la Iglesia rusa, sobretodo durante los siglos XV, XVI y XVII, prohibió sin piedad el canto de los poemas épicos, difundidos entre el pueblo. Considerábalos paganos e impuso severos castigos a los bardos y en general a todos aquellos que cantaba canciones antiguas. El resultado fue que sólo llegó hasta nosotros un escaso número de fragmentos de la primitiva poesía popular.

Más, aun los pocos restos del pasado han ejercido una influencia poderosa sobre la literatura rusa, desde que ésta, adquiriera la posibilidad de tratar, fuera de asuntos religiosos, también otros argumentos. Si la versificación rusa ha adoptado la forma rítmica en lugar de la silábica, ello se debe al hecho de que esta forma fue impuesta a los poetas rusos por las canciones populares. Aparte de ello, los cantos populares eran, hasta hace poco tiempo, un elemento importantísimo en la vida aldeana rusa - tanto en las mansiones de los señores como en las chozas de los campesinos - y necesariamente tuvieron que ejercer un hondo influjo sobre los poetas rusos. Y el primer gran poeta de Rusia, Pushkin, comenzó su carrera refiriendo en versos los cuentos que oyera a su vieja niñera en las largas noches de invierno. Gracias a nuestra riqueza casi increíble de canciones populares eminentemente melódicas surgió en Rusia, ya en 1835, una ópera -*La tumba de Askold*, de Verstovski-, basada sobre la tradición popular y cuyas melodías puramente rusas deleitan hasta el oído del ruso de ínfima cultura musical. Merced a estas mismas causas las óperas de Dargomizky y de nuestros jóvenes compositores han obtenido tanto éxito en las aldeas, entre un público de campesinos,

y con coros formados por cantantes locales.

De este modo la poesía popular y las canciones del pueblo prestaron un servicio incalculable a Rusia. Han conservado cierta unidad en el lenguaje popular de toda Rusia, así como cierta correspondencia entre la lengua literaria y el idioma de las masas, entre la música de Glinka, Chaikovski, Rimski-Korsakov, Borodin, etc. y la música de los coros de los aldeanos, haciendo con ello accesible para el paisano tanto al poeta como al compositor.

LAS CRÓNICAS

Finalmente, ya que hablamos de los principios de la literatura rusa, conviene decir por lo menos algunas palabras acerca de las Crónicas.

Ningún otro país posee una colección más abundante de crónicas. Entre el siglo X y el XIII ha habido en Rusia diversos centros de desenvolvimiento: Kiev, Novgorod, Pskov, el país de Volhinia, el país de Suzdal -Vladimiro, Moscú-, Riazán, etc., que eran, a la sazón, repúblicas independientes. Estaban ligadas entre sí únicamente por la unidad del idioma y de la religión, y también porque elegían sus príncipes - jefes militares y jueces - de la dinastía de Rurik. Poseía cada uno de esos centros sus crónicas particulares, las cuales reflejaban la vida regional y su carácter local. Las crónicas de la Rusia meridional o de Volhinia, de las que los llamados "Anales de Néstor" son las más completas y más difundidas, no son simples anotaciones de hechos áridos: a menudo se encuentran en ellas pasajes llenos de imágenes y de fuerza poética. Las crónicas de Novgorod ostentan indicios de una ciudad de ricos mercaderes, son acentuadamente positivas y el cronista sólo se entusiasma en su tarea cuando describe las victorias de la República de Novgorod sobre el país de Suzdal. Por el contrario, las crónicas de la vecina República de Pskov están impregnadas de un espíritu democrático y refieren en forma vivaz la lucha entre los pobres y los ricos de Pskov, entre los hombres "negros" y "blancos". En general, las crónicas no son, como se suponía, obra de monjes; deben de haber sido escritas para las distintas ciudades por personas que conocían perfectamente la vida política, los tratados con las demás Repúblicas y los conflictos internos y externos.

Más aún, las crónicas, especialmente las de Kiev, o los “Anales de Néstor”, son algo más que meros apuntes de sucesos; son como puede verse del título de esta última. -“De dónde y cómo surgió el país de Rusia”-, tentativas de narrar la historia del país conforme a los modelos griegos. Los manuscritos que han llegado hasta nosotros -y esto es particularmente cierto en lo tocante a las crónicas de Kiev-, son de una estructura complicada y los historiadores señalan en ellas varias capas, colocadas una encima de la otra, y que se relacionan con diversos períodos. Viejas tradiciones, fragmentos de primitivas noticias históricas, tomados probablemente de los historiadores bizantinos, antiguos tratados, poemas completos, que refieren determinados episodios, semejantes a la expedición de Igor y crónicas locales de distintas épocas entran en ellas como partes integrantes. Hechos históricos, relacionados con un período remotísimo y totalmente confirmados por los cronistas de Constantinopla, están fusionados con las tradiciones legendarias. Pero, precisamente esta circunstancia presta a las crónicas rusas un mérito tan elevado, especialmente a las de la Rusia meridional y del Suroeste, que contienen los fragmentos más valiosos de la literatura primitiva.

Tales eran, en general, los tesoros literarios que Rusia poseía en el comienzo del siglo XIII.

LA LITERATURA MEDIEVAL

La invasión mongólica, verificada en el año 1223, destruyó completamente esa joven civilización y arrastró a Rusia por un camino bien distinto. Fueron devastadas las ciudades de la Rusia meridional y central. Kiev, que era una ciudad densamente poblada y un centro de cultura, quedó reducida a la categoría de una aldea diseminada y desapareció de la historia durante los dos siglos sucesivos. Poblaciones enteras de las grandes ciudades fueron tomadas por los mongoles en calidad de prisioneros o bien las degollaban despiadadamente si oponían resistencia a los conquistadores. Y como para rebasar la copa de la desgracia rusa vinieron, después de los mongoles, los turcos, invadiendo la península balcánica y, a finales del siglo XV, Serbia y Bulgaria, los dos países a través de los cuales penetraba la cultura en Rusia, cargaban ya con el yugo de los Osmán. Toda la vida de Rusia sufrió

una profunda transformación.

Antes de la invasión mongólica el país estaba cubierto de Repúblicas independientes, semejantes a los Estados republicanos medievales de la Europa Occidental. Ahora empezaba a formarse lentamente en Moscú un Estado militar, bien apoyado por la Iglesia, que venció con la ayuda de los khanes mongólicos a las Repúblicas independientes de los alrededores. Los esfuerzos principales de los hombres de Estado y de los enérgicos representantes de la Iglesia tendían a crear un reino poderoso, capaz de sacudir el yugo de los mongoles. Los ideales anteriores con respecto a una autonomía y una federación locales fueron sustituidos por el ideal de un Estado centralizado. Por una tendencia de crear una nacionalidad cristiana, libre de toda influencia intelectual o moral de los odiados mongoles paganos, la Iglesia se trocó en un fuerza rigurosamente centralizada, que perseguía sin compasión todo aquello que podía recordar el pasado pagano. Al mismo tiempo la Iglesia trabajaba activamente por establecer, conforme al modelo bizantino, la autoridad ilimitada de los príncipes moscovitas. Con el fin de acrecentar las fuerzas militares del Estado se implantó la servidumbre de la gleba. Toda manifestación de vida local independiente fue sofocada. La idea de que Moscú se convertía en el centro de la vida eclesiástica y política fue apoyada empeñosamente por la Iglesia, la cual predicaba que Moscú era la heredera de Constantinopla, una especie de Tercera Roma, único sitio donde debía desarrollarse el cristianismo verdadero. Y en una época ulterior, cuando ya se estaba libre de la tiranía de los mongoles, la obra de afianzar la monarquía moscovita fue proseguida por los zares y por la Iglesia, quienes lucharon contra la penetración europea con el objeto de impedir a la Iglesia "latina" la difusión de su autoridad en Rusia.

Esas condiciones nuevas ejercieron necesariamente una marcada influencia sobre el desarrollo ulterior de la literatura. La frescura y la energía juvenil de la primitiva poesía desaparecieron para siempre. La tristeza, la melancolía y la resignación se convirtieron en rasgos dominantes del folklore ruso. Los ataques constantes de los tártaros, que aprisionaban a aldeas enteras arrastrándolas a las estepas de la Rusia meridional; las incursiones de los bascaros, quienes gravaban con enormes tributos y se conducían como conquistadores en un país vencido; las cargas que se imponían al pueblo en virtud del creciente Estado militarista, todo eso se reflejaba en las canciones populares, impregnándolas de una honda tristeza, de la cual no se han librado desde entonces.

Al propio tiempo los alegres cantos de fiesta de la antigüedad y los poemas épicos de los bardos ambulantes fueron severamente prohibidos, y las personas que se atrevían a cantarlos eran brutalmente castigadas por la Iglesia, que veía en ellos no sólo un recuerdo del pasado pagano, sino, también, un posible paso hacia una alianza con los tártaros.

La instrucción se fue concentrando poco a poco en los monasterios, que parecían verdaderas fortalezas para la población en caso de un ataque por parte de los tártaros, y esa instrucción se encerró en los estrechos ámbitos de la literatura cristiana; se hizo del todo escolástica. Estudiar la naturaleza constituía pecado tan grave como, verbigracia, dedicarse a la hechicería. Predicábase el ascetismo como la virtud máxima y era el rasgo dominante de la literatura de entonces. Leíanse y se contaban toda suerte de historias de martires, y a esa clase de literatura hasta le faltaba el contrapeso de la ciencia que estaba desrrollándose en las Universidades medievales de la Europa Occidental. El deseo de adquirir conocimientos fue condenado por la iglesia como un signo de vanagloria. La poesía era considerada como pecado. Las crónicas perdieron su antiguo carácter de viveza y se transformaron en áridos informes sobre los exitos del Estado creciente o se llenaban con detalles insignificantes, relativos a los obispos locales o a los abades de los monasterios.

En el transcurso del siglo XII surgió en las Repúblicas meridionales de Nvgorod y Pskov una vigorosa corriente del pensamiento religioso que condujo, por una parte, al racionalismo protestante y por el otro al desarrollo del cristianismo sobre las bases de las antiguas hermandades cristianas. Los Evangelios apócrifos, los libros del Antiguo Testamento y otros varios libros que tratan del cristianismo verdadero, fueron copiados y difundidos profusamente. Empero, los jefes de la iglesia de la Rusia central combatían con suma energía toda tentativa de un cristianismo reformado. A la muchedumbre se le exigía atenerse estrictamente a la letra de la doctrina de la Iglesia bizantina. Todo esfuerzo por explicar el Evangelio era considerado una herejía. Toda la vida intelectual en el campo religioso, así como toda referencia crítica sobre los dignatarios de la Iglesia moscovita, se consideraban peligrosas; las personas que se aventuraron por ese camino fueron obligadas a huir de Moscú y a buscar un refugio en los más alejados monasterios del lejano Norte. En lo que concierne al gran movimiento del Renacimiento, que infundió nueva vida a la Europa Occidental, no alcanzó a Rusia: la iglesia lo juzgaba como

un retroceso al paganismo y extirpó brutalmente a sus precursores que cayeron en sus manos, quemándolos en las hogueras o martirizándolos hasta la muerte en sus cámaras de tormento.

No me detendré en este periodo que abarca cerca de cinco siglos, pues ofrece poco interés para la literatura; mencionaré tan solo los títulos de dos o tres obras que no puedo pasar en silencio.

Una de ellas la forma la correspondencia del zar Iván el Terrible -Iván IV- con uno de sus vasallos principales, el príncipe Kurbitski, que abandonó Moscú para refugiarse en Lituania. Desde el otro lado de la frontera lituana, Kurbitski enviaba extensas cartas moralizadoras a su cruel y semiloco ex-señor, que Iván contestaba desarrollando en sus respuestas la teoría sobre el origen divino de la autoridad del zar. Esa correspondencia es muy característica de las ideas políticas y del grado de instrucción de aquella época.

Después de la muerte de Iván el Terrible - quien ocupa en la historia rusa el mismo lugar que Luis XI en la francesa, pues ha destruido a fuego y espada, pero con verdadera crueldad tártara, el poder de los príncipes feudales-, Rusia atravesó, como es sabido, años de grandes perturbaciones. De Polonia bajó un pretendiente, cierto Demetrio, que se declaró hijo de Iván y usurpó el trono de Moscú. Los polacos penetraron en Rusia, se apoderaron de Moscú, Smolensk y otras ciudades occidentales, y cuando Demetrio fue depuesto del trono, pocos meses después de su coronación, prodújose un levantamiento general de campesinos; toda Rusia central fue invadida por bandas de cosacos, al mismo tiempo que se presentaban nuevos pretendientes al trono. Esos años de agitación deben haber dejado huellas en la poesía popular, pero las canciones de aquel periodo fueron olvidadas más tarde, al allegarse la época sombría de la servidumbre, que lo siguió, y si tenemos noticias de ellas, eso se debe al inglés Richard James, que estuvo en Rusia en el año 1619 y anotó algunos cantos que se relacionan con este periodo. Otro tanto puede decirse de la literatura popular que sin duda ha nacido en la última parte del siglo XVII. La implantación definitiva de la servidumbre bajo el reinado del primer Romanov -Miguel, 1612-1640-; las agitadas revueltas generales que siguieron y concluyeron con el tremendo levantamiento de Stepán Razin, que se ha convertido desde entonces en el héroe favorito de los paisanos oprimidos; y, finalmente, la severa y brutal sofocación de los cismáticos de la Iglesia y su emigración al Oriente, a los tupidos bosques de los montes Urales, todos esos acontecimientos hallaron,

indudablemente, su expresión en los cantos populares; pero el estado y la iglesia perseguían con tanta brutalidad todo lo que suponía el más mínimo indicio de un espíritu de rebeldía, que ninguna obra de la creación popular de aquella época ha llegado hasta nosotros. Sólo algunos libros de carácter polémico y una notable biografía de un sacerdote desterrado fueron conservados por los cismáticos de la iglesia.

EL CISMA EN LA IGLESIA - MEMORIAS DE AVAKUM

La primera Biblia rusa fué impresa en Polonia, en 1580. algunos años más tarde abriose en Moscú una imprenta y las autoridades eclesiásticas rusas tenían que determinar cual de los textos difundidos entonces debía servir de original para la impresión de los libros sagrados. Las copias manuscritas que estaban en uso entonces se hallaban repletas de errores y era evidente que había necesidad de corregirlas y compararlas con los textos griegos antes de entregar alguna de ellas a la imprenta. Esta revisión fué emprendida en Moscú con la ayuda de sabios venidos algunos de Grecia y otros de la Academia greco-latina de Kiev; pero por múltiples y distintas causas esa revisión se convirtió en fuente de un gran descontento, y a mediados del siglo XVII prodújose una terrible escisión en la Iglesia. De más está decir que ese cisma no se debía únicamente a discrepancias teológicas o a las versiones griegas. El siglo XVII fué un periodo durante el cual la Iglesia moscovita había conquistado un poder temible dentro de los confines del Estado. Su jefe, el patriarca Nikón, era un hombre en extremo ambicioso que aspiraba a desempeñar en el Oriente un papel idéntico al que desempeñaba el papa en el Occidente; en virtud de ello empeñábase en maravillar al pueblo con su fasto y lujo regios, lo que implicaba naturalmente nuevas cargas y gabelas para los fieles y los eclesiásticos del clero menor; bien pronto se le acusó de profesar el "latinismo"; de modo que la escisión entre el pueblo y el clero -especialmente el clero superior- asumió el carácter de una amplia separación entre el pueblo y la iglesia griega.

La mayor parte de los escritos de los cismáticos de aquella época son puramente escolásticos y por consiguiente están desprovistos de valor literario. Solamente las Memorias del

sacerdote cismático Avakum -muerto en el año 1681-, que fué deportado a Siberia y que tuvo que hacer el camino a pie hasta las márgenes del río Amur, en compañía de las patrullas de cosacos, merecen ser recordadas aquí. Por su sencillez, seriedad y carencia de toda clase de hechos sensacionales, siguen siendo el prototipo de las memorias rusas hasta hoy en día. He aquí un pasaje de esta admirable obra:

“Cuando llegué a Ienseisk, vino otra orden de Moscú, de que se me mandase a Dauria, situada a dos mil millas de Moscú, y que fuese confiado al cuidado de Pascov. Este tenía a sus órdenes sesenta hombres, y en castigo de mis pecados resultó ser un individuo terrible. Constantemente quemaba, martirizaba y golpeaba a sus hombres; yo le hablaba y reprendía con frecuencia diciéndole que no obraba bien, y ahora yo mismo he caído en sus manos. Cuando navegábamos por el río Angará, me ordenó: “Sal inmediatamente del barco, eres un hereje y por eso los barcos no pueden avanzar. Vete a pie a través de los montes”. Aquello era muy duro. Montañas altísimas, bosques impenetrables, rocas enormes que se erguían cual muros, y nosotros debíamos atravesar todo eso, caminando entre bestias salvajes y aves. Yo le mandé una esquelita que comenzaba así: “Hombre, piensa en Dios. Hasta las fuerzas celestiales y todos los animales y hombres le temen. Sólo tú no te preocupas de Él”. Y otras muchas cosas más estaban escritas en la carta que le envié. Al rato vi que se acercaban cincuenta hombres que me arrastraron a donde él estaba. Tenía en su mano la espada y temblaba de rabia. Comenzó a interrogarme: “¿Eres un pope o un sacerdote escomulgado?” Yo contesté: “Soy Avakum, pope. ¿Qué quieres de mí?” Y él se puso a pegarme en la cabeza, metió sobre el suelo y siguió pegándome mientras yo yacía en tierra, y después ordenó que me dieran setenta y dos azotes con el “knut”. Yo exclamé: “¡Jesucristo, hijo de Dios, socorreme!” Él seguía cada vez más furioso porque yo no le imploraba piedad. A cada golpe yo recitaba una plegaria. Luego le grité: “¡Cesa de pegar!” y él mandó que cesaran. Y le dije: “¿Por qué me pegas? ¿Lo sabes tú acaso?” Y él ordenó que volvieran a azotarme en los costados: después me dejaron. Yo me puse a temblar y caí. Él ordenó que me llevaran en una barca del gobierno: aherrojaronme manos y pies y me arrojaron en la barca. Eso pasó en otoño: llovía y toda la noche la pasé bajo la lluvia torrencial. Luego me condujeron a un pequeño puerto, encerraronme allí en una prisión y sólo me alcanzaban un poco de paja; todo el invierno me tuvieron en la carcel, sin calefacción. Y el

invierno es allí horriblemente frío, pero Dios me socorrió, aunque yo carecía de abrigo. Así yacía, como un perro sobre la paja. Un día me daban de comer; otro, no. Pululaban allí los ratones, yo solía matarlos con mi gorra. Los tontos ni me habían provisto de un bastón”.

Más tarde, cuando Avakum fue trasladado al Amur y cuando le tocó cruzar, en compañía de su mujer, el gran río helado, ella se caía de cuando en cuando, extenuada, falta de fuerza. “Yo me acercaba -escribe Avakum- la levantaba y ella gritaba desesperada: “¿Hasta cuándo, sacerdote, durarán aún las penurias?” Y yo le replicaba: “Hasta la muerte, Markovna”; después ella se incorporaba y decía: “Bien, Petrovich, sigamos andando”.

Ningún sufrimiento pudo vencer a este grande hombre. De Amur fue llamado a Moscú y tuvo que hacer de nuevo el viaje a pie. De Moscú lo desterraron a Pustoziorsk, donde pasó catorce años, y, finalmente, a causa de una carta insolente, dirigida al zar, fue quemado en una hoguera en el año de 1681.

EL SIGLO XVIII

Las reformas tempestuosas de Pedro I, que de un estado medio bizantino y medio tártaro, como era Rusia bajo sus predecesores, creó un estado militar europeo, dieron una nueva orientación a la literatura. No es este el lugar para analizar el significado histórico de las reformas de Pedro I, pero conviene recordar que en la literatura rusa existen, por lo menos, dos precursores de la obra de Pedro.

Uno de ellos fué KOTOSCHIYIN (1630-1667), historiador. Huyó de Moscú a Suecia, donde escribió, cincuenta años antes de que Pedro I fuera coronado zar, una *Historia de Rusia*, en la cual criticó acerbamente la ignorancia que reinaba en Moscú y en la que propugnaba amplias reformas. Su manuscrito quedó ignorado hasta el siglo XIX, cuando fué descubierto en Upsala.

Otro escritor imbuido de las mismas ideas era un eslavo meridional, KRIYANICK, quien fue llamado en 1651 a Moscú para revisar los libros sagrados; compuso una obra notable en la que propiciaba la necesidad de reformas fundamentales. Dos años más tarde fué desterrado a Siberia, donde murió.

Pedro I, que concebía perfectamente la importancia de la literatura y se esforzaba en implantar entre sus subditos la civilización europea, comprendió que la antigua lengua eslava, empleada únicamente por los escritores rusos, pero no por el pueblo, solo estorbaba el desarrollo de la literatura y de la instrucción. Sus formas, sus giros y su gramática eran ya extraños para los rusos. Podía aún empleársela en obra religiosas; mas, tratados de geometría, de álgebra o de estrategia escritos en el antiguo lenguaje eslavo bíblico, resultarían sencillamente ridículos. Pedro puso fin a esa dificultad con su método característico y extremo. Implantó un nuevo alfabeto con el objeto de facilitar la introducción de la lengua hablada, pero no escrita hasta entonces, en la literatura. Este alfabeto, tomado del antiguo eslavo, pero muy simplificado, es el que se usa aún ahora.

La literatura, en el verdadero sentido de la palabra, interesaba escasamente a Pedro I. Juzgaba la palabra impresa con un criterio utilitarista; por eso su fin principal se concretó en hacer aprender a lo rusos los primeros elementos de las ciencias exactas, de la estrategia, de la navegación y la fortificación. En razón de ello los escritores de su época son poco interesantes desde el punto de vista literario, y me limitaré a mencionar tan sólo algunos nombres.

El escritor más interesante de la era de Pedro I y sus sucesores inmediatos fué, probablemente, PROKOPOVICH, sacerdote, libre de todo fanatismo religioso, gran admirador de la ciencia de la Europa Occidental, fundador de una academia greco-eslava.

Merece también ser recordado KANTEMIR (1709-1744), hijo de un príncipe moldavo que emigró a Rusia en unión de sus subditos. Escribía sátiras en las cuales acostumbraba expresarse con una libertad de pensamiento bien rara para su época. De 1730 a 1738 fué embajador en Londres.

TRETIKOVSKI (1703-1769), por su parte, despierta cierto interés melancólico. Hijo de un papa, se escapó en su juventud de la casa paterna con la intención de estudiar en Moscú. De allí se dirigió a Amsterdam y París, haciendo el trayecto, las más de las veces, a pie. Estudió en la Universidad de París y era un admirador de las ideas progresistas, acerca de las cuales componía versos desastrosos. Al volver a Petersburgo pasó toda su vida en la miseria y en el abandono, perseguido y ridiculizado en todas partes a causa de su tentativa de reformar la versificación rusa. Aunque carecía de talento poético, prestó un señalado servicio a la poesía

rusa. Hasta aquel entonces en Rusia el verso era silábico, pero Tetriakovski comprendió que el verso silábico no estaba de acuerdo con el espíritu de la lengua rusa y dedicó su vida a demostrar que la poesía rusa debía adoptar las leyes de la versificación rítmica. Si hubiese estado dotado de alguna chispa de talento, seguramente no le hubiera resultado tan difícil demostrar la exactitud de su tesis; pero estaba desprovisto de talento y tuvo por eso que acudir a ridículos artificios. Algunas de sus poesías eran sencillamente líneas de palabras sin la menor coherencia entre sí, puestas tan sólo para ver cómo se escribe con ritmo y consonancia. Cuando le costaba hallar una consonante adecuada, no se arredraba y no tenía inconveniente en dividir una palabra en el extremo de una estrofa para comenzar la siguiente con la parte sobrante. A pesar de sus absurdos logró, sin embargo, persuadir a los poetas rusos que aceptasen la versificación rítmica, y desde entonces las reglas que el formulara están en vigor. De hecho aquello no fué más que la evolución natural del canto popular ruso.

Vivía en aquel tiempo el historiador TATISHTCHEV (1681-1750). Escribió una *Historia de Rusia* y comenzó una vasta obra sobre la geografía del imperio ruso. Era un hombre sumamente laborioso, estudió muchísimo, tanto ciencias como teología, y dejó varias obras de carácter político, además de la Historia; era director de las minas de los Urales y escribió multitud de obras políticas e históricas. Fue el primero en apreciar el mérito de las Crónicas, las recolectó y sistematizó, preparando de ese modo materiales para el futuro historiador, pero personalmente no ha dejado huellas notables en la literatura rusa.

En realidad, un sólo hombre de aquel periodo es digno de algo más que de una mención fugaz. Es LOMONÓSOV (1711-1765). Nació en una aldea sobre el Mar Blanco, cerca de Arkángel, en una familia de pescadores. Huyó, lo mismo que Tretiakovski, de sus padres, fuese a Moscú e ingresó en la escuela de un monasterio, donde vivió en una pobreza indescriptible. Más tarde se marchó a Kiev, a pie también, y estuvo a punto de abrazar la carrera eclesiástica. Casualmente, por aquel entonces la Academia de Ciencias de Petersburgo se dirigió a la de Moscú solicitando doce buenos estudiantes para mandarlos al extranjero a completar sus estudios. Lomonósov fué uno de los designados. Se le envió a Alemania, donde estudió ciencias naturales con los más renombrados sabios de aquella época, especialmente con Cristián Wolf, teniendo siempre que luchar con la miseria más extrema y estando a punto de morir de hambre. En 1741 volvió a Rusia y

fué nombrado miembro de la academia de Ciencias de Petersburgo.

Hallábase entonces la Academia en manos de algunos alemanes que miraban a los sabios rusos con franco desprecio; en consecuencia, acogieron a Lomonósov de un modo muy hostil. De nada le valió que el gran matemático Euler escribiera que los trabajos de Lomonósov sobre la filosofía de la naturaleza y la química lo revelaban como hombre de genio, y que la Academia debía sentirse feliz de haberlo incorporado a su seno. Inicióse bien pronto una lucha tenaz entre los miembros alemanes de la academia y Lomonósov, quien tenía un temperamento pendenciero, especialmente cuando se hallaba en estado de ebriedad. La miseria -su estipendio académico se lo confiscaban siempre como castigo- el calabozo, adonde se le remitía con frecuencia, y, lo que es peor, las persecuciones políticas, tal fue el destino de Lomonósov, quien se había adherido al partido de Elisabeta y por lo tanto fué tratado como enemigo de Catalina II cuando esta ascendió al trono. Sólo en el siglo XIX comenzó a apreciarse con justicia a Lomonósov.

“Lomonósov era por si mismo una Universidad”, dijo Pushkin y esta observación resultó ser muy exacta: tan diversos fueron los campos que abarcaron sus trabajos. No sólo realizó excelentes investigaciones en el terreno de la filosofía de la naturaleza, de la química, de la geografía física y la mineralogía, sino que echó también la base para la gramática de la lengua rusa, que él consideraba, en su evolución natural, como parte de la gramática general de todos los idiomas. Elaboró asimismo formas variadas para la versificación rusa, creando una nueva lengua literaria, acerca de la cual pudo decir que era tan adecuada para reflejar *“el vigoroso arte oratorio de Cicerón, la brillante gravedad de Virgilio, la plática jugosa de Ovidio, como los más sutiles conceptos filosóficos o las distintas particularidades de la materia y las transformaciones que se producen constantemente en la estructura del universo y en las cosas humanas”*. Eso lo ha demostrado en sus *Discursos*, en los cuales unía la manera de Huxley de defender la ciencia contra la fe ciega con la concepción poética de la naturaleza de Humboldt.

Verdad es que sus obras fueron escritas en el estilo ampuloso tan grato a todos los pseudoclásicos de su tiempo, conservando muchas antiguas expresiones eslavas cuando trataba *“de materias elevadas”*, pero en sus escritos científicos se valía con mucha agudeza y vigor de la lengua hablada. Debido a la enorme variedad de ciencias que le tocó aclimatar en Rusia, no pudo consagrar

mucho tiempo a las investigaciones personales: pero cuando salía en defensa de las ideas de Copernico, Newton y Huyghens contra los ataques teológicos, revelábase en él el verdadero filósofo de las ciencias naturales, en el sentido moderno de esta palabra. En su temprana juventud solía acompañar a su padre, gallardo pescador del Norte, en sus escursiones de pesca y allí fué donde nació en él su amor a la naturaleza y la admirable interpretación de los fenómenos naturales; eso fué precisamnete lo que convirtió sus *Memorias sobre las investigaciones árticas* en una obra que no ha perdido su valor hasta hoy. Es de notar que en esta última obra habla Lomonósov de la teoría mecánica del calor en términos tan decisivos que resulta evidente que ya entonces, cien años atrás, había presentido el grandioso descubrimiento de nuestro tiempo, hecho que en la misma Rusia ha pasado desapercibido.

Merece también ser recordado un contemporaneo de Lomonósov, SUMAROKOV; (1717-1777), a quien se le llamaba en su tiempo el Racine ruso. Pertenecía a la más alta nobleza y había recibido una educación eminentemente francesa. Sus dramas, que compuso en gran cantidad, son meras imitaciones de la escuela pseudo-clásica francesa; pero, como lo veran los lectores en uno de los capítulos siguientes, contribuyó notablemente a la evolución del teatro ruso. Sumarokov es también autor de poesías líricas, elegías y sátiras de escaso valor literario; en cambio, es digno de ser recordado el estilo maravilloso de sus cartas, totalmente libres de arcaísmos eslavos que se empleaban entonces.

LA ERA DE CATALINA II

Con Catalina II, que reinó desde el año 1752 hasta 1796, se inicia una nueva era en la literatura rusa. Comienza ésta a librarse de su anterior obtusidad y aun cuando los escritores rusos continuaban imitando a los modelos precedentes -sobre todo los pseudoclásicos- empezaron a introducirse en sus obras los diversos temas que se basaban en una observación directa de la vida rusa. En general nótase una especie de frivolidad juvenil en la literatura de los primeros años del gobierno de Catalina. La soberana, que se hallaba por aquel entonces bajo la influencia de las ideas progresivas, fruto de sus relaciones con los filósofos franceses, compuso, bajo el influjo de Montesquieu, sus escelentes

“Ordenanzas” -Nakaz-. Escribió también comedias en las que se burlaba de los anticuados representantes de la nobleza rusa, y editó una revista mensual en la que sostenía polémicas, tanto con los escritores ultraconservadores de aquella época como con los jóvenes reformadores progresistas. Fundó asimismo una Academia de bellas artes y designó presidenta de la misma a la princesa Vorotsova-Daschkova (1743-1819), que había ayudado a Catalina II en su golpe de estado contra su esposo Pedro III para usurpar el trono. Vorotsova-Daschkova ayudó activamente a la academia en la compilación de un diccionario de la lengua rusa y editó una revista que dejó indicios en la literatura rusa: sus memorias, escritas en francés -*Mon Histoire*-, son muy valiosas, aun cuando como documento histórico no es imparcial.

Finalmente, surgió en aquella época un significativo movimiento literario, que produjo al notable poeta DERYAVIN (1743-1816); el comediógrafo VON VISIN (1745-1792); el primer filósofo NOVICOV (1745-1818) y un escritor político, RADISCHTCHEV (1749-1802).

La poesía de DERYAVIN no responde, sin duda alguna, a nuestras modernas exigencias. Era el poeta de la corte de Catalina y cantó en odas ampulosas las virtudes de la emperatriz y las victorias de sus generales y favoritos. Rusia había empezado entonces a fortificarse en las costas del Mar Negro y comenzaba a desempeñar un serio papel en la política europea, así es que no le faltaban a Deryavin ocasiones para envanecer el entusiasmo patriótico. No obstante, sentía las bellezas de la naturaleza y sabía expresar esos sentimientos en versos que eran realmente buenos - *Odas a Dios* y *La cascada*-. Esos versos verdaderamente poéticos, situados al lado de estrofas pesadas y antinaturales, henchidas de palabras ampulosas y faltas de sentido, son a primera vista mejores que estas últimas, y constituyeron una excelente lección para todos los poetas rusos ulteriores. Pushkin, que en su juventud admiraba a Deryavin, sintió bien pronto los inconvenientes de un estilo ampuloso, como era el de sus predecesores, y con su maravilloso dominio de la lengua materna se desentendió al cabo de poco tiempo del lenguaje artificioso, considerado antes como “poético”, y empezó a escribir tal como se hablaba.

Las comedias de Von Visin fueron directamente una revelación para sus contemporáneos. Su primera comedia: *El comandante*, escrita a los veintidós años, causó una impresión profunda y no ha perdido su interés hasta nuestros días; su segunda comedia

Nérodsof -1782-, fue acogida como un acontecimiento en la literatura rusa, y de cuando en cuando es representada todavía ahora. Ambas comedias versan sobre temas exclusivamente rusos, tomados de la vida cotidiana: y aun cuando Von Visin solía recurrir con demasiada frecuencia a autores extranjeros -la trama de *El comandante* está tomada de una comedia danesa de Holberg- , consiguió, sin embargo, revestir a los protagonistas de caracteres rusos. En ese sentido se le puede considerar el creador del drama nacional ruso: fue el primero en introducir en nuestra literatura la tendencia realista, que tan poderosa se ha hecho gracias a Pushkin, Gógol y sus sucesores, En sus convicciones políticas quedó siendo fiel a las ideas progresivas que Catalina II propiciaba en los primeros años de su reinado, y en su calidad de secretario del conde Pánin, combatió valientemente la servidumbre, el favoritismo y la falta de cultura en Rusia.

Paso en silencio algunos escritores de la misma época, como BOGDANOVICH (1743-1803), autor del gracioso poema ligero *Dúshenka* ; JEMNITZER (1745-1784), hábil fabulista, precursor de Krilóv; KAPNIST (1757-1829), que escribía sátiras superficiales y excelentes versos; el príncipe SHTCHERBATOV (1733-1790), quien inició, en compañía de otros escritores, la recopilación de las viejas Crónicas y de la poesía popular y emprendió la tarea de escribir una *Historia de Rusia* , en la cual hallamos una crítica científica de las Crónicas y de otras fuentes de información. Debo, sí, decir algunas palabras sobre el movimiento masón, surgido a fines del siglo XVIII.

LOS MASONES: PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL PENSAMIENTO POLÍTICO

La ligereza de costumbres que caracterizaba a la alta sociedad rusa del siglo XVIII, la carencia de ideales, la bajeza de los hidalgos, los horrores de la servidumbre, no podían dejar de provocar una reacción en los espíritus mejores de Rusia, reacción que tomó por una parte el aspecto de un difundido movimiento masónico, y por otra, de un misticismo cristiano, derivado de las doctrinas místicas muy en boga en aquella época en Alemania. Por medio de su "Sociedad de los Amigos" los masones hicieron una seria tentativa para divulgar la cultura entre las masas, y en

NÓVICOV (1774-1818) encontraron un verdadero apóstol de esa renovación. Había comenzado su carrera literaria muy temprano, en uno de esos periódicos satíricos que se publicaron por iniciativa de Catalina al comienzo de su reinado. Ya en su polémica cortés con la "abuela" -Catalina- demostró que no se iba a satisfacer con la sátira superficial que tanto gustaba a la soberana, sino que iría hasta las raíces de los males de la época, es decir, contra la servidumbre y su influencia brutalizadora sobre la sociedad en general. Nóvicov no sólo era un hombre de gran cultura; en él se fusionaron la convicción profunda de un idealista con la capacidad de organización y un hombre de negocios. Y aunque su periódico -cuyas ganancias se iban en obras de filantropía y educación- fue pronto suspendido por orden de la "abuela" , esto no obstó para que abriera en Moscú una imprenta y librería muy florecientes, destinadas a editar y difundir libros de carácter ético. Su magnífica imprenta -completada con un hospital para obreros y una farmacia, donde se entregaban, gratuitamente, medicamentos a los pobres de Moscú- entró rápidamente en relaciones comerciales con los libreros de toda Rusia. Al mismo tiempo su influencia sobre la sociedad culta crecía con toda rapidez, produciendo los mejores resultados. En 1787, durante la época del hambre, organizó el socorro para los campesinos hambrientos, para cuyo fin uno de sus discípulos le hizo entrega de todo su patrimonio. Naturalmente, tanto la iglesia como el gobierno miraban con desconfianza la difusión del cristianismo en la forma como lo entendían los masones; y aun cuando el metropolitano de Moscú certificó que Nóvicov era "el mejor cristiano que jamás conociera", se le acusó de sedición. Fue detenido y conforme a la voluntad personal de Catalina, ante la sorpresa de todos los que lo conocían, se le condenó a muerte en el año 1792. Sin embargo, no se le aplicó la pena, que fue conmutada por quince años de prisión en la terrible fortaleza de Schlüsselburg. Allí Nóvicov fue encerrado en una celda secreta, en la cual antes estuvo encarcelado el gran duque Iván Antonovich, y adonde un amigo, el masón doctor Bagrianski, lo acompañó voluntariamente. Nóvicov quedó allí hasta la muerte de Catalina. Pablo I lo hizo poner en libertad en 1796, el mismo día que fue coronado, pero Nóvicov, al abandonar la fortaleza, era ya un hombre quebrantado y se entregó por entero al misticismo, que por aquel entonces comenzaba a traskucirse claramente en las tendencias de varias logias masónicas.

Para los místicos cristianos las cosas no fueron mejor. Uno de ellos LABZIN (1766-1825), que ejercía una marcada influencia

sobre la sociedad gracias a sus escritos sobre la corrupción, fue denunciado y terminó sus días en el destierro. No obstante, tanto los místicos cristianos como los masones, algunas de cuyas lógicas seguían las tendencias de Rosenkranz, ejercieron una influencia poderosa en Rusia. Cuando Alejandro I subió al trono, los masones obtuvieron mayores facilidades para difundir sus ideas; la creciente convicción de que la servidumbre debía ser abolida y que los tribunales, así como todo el sistema administrativo, debían reformarse fundamentalmente, fue sin duda, hasta cierto punto, consecuencia de su labor. Aparte de eso un crecido número de personas eminentes recibieron su educación en el instituto moscovita de los "Amigos", fundado por Nóvicov; entre ellas figuraban el historiador Karamzin, los hermanos Turguéniev, tíos del gran novelista, y otros hombres representativos que actuaban en la política.

RADISCHTCHEV (1749-1802), escritor político del mismo periodo, tuvo un fin más trágico aún. Había recibido su educación en el cuerpo de pajes y fue uno de aquellos jóvenes a quienes el gobierno ruso había enviado en 1766 a Alemania para perfeccionar sus estudios. Frecuentó los cursos de Gellert y Platner, en Leipzig, y estudió seriamente las obras de los filósofos franceses. De regreso a su patria publicó en 1790 *Viaje de Petersburgo a Moscú*. Probablemente lo haya inducido a la idea de ese libro el "Viaje sentimental" de Sterne. En esa obra entrelazó habilmente sus impresiones de viaje con observaciones filosóficas y morales y cuadros de la vida rusa.

Atacó con particular vehemencia los horrores de la servidumbre, la pésima organización de la Administración pública, la venalidad de los tribunales y basó todas sus acusaciones sobre hechos concretos tomados de la vida real. Catalina, que ya desde antes del estallido de la Revolución, especialmente desde que se produjeran los acontecimientos de 1789, consideraba con horror las ideas liberales de su juventud, ordenó inmediatamente que el libro de Radishtchev fuese confiscado y destruido. Según la descripción que ella hiciera de él, el autor era un revolucionario "peor que Pugachóv"; se había atrevido "a hablar con aprobación de Franklin", y ¡estaba impregnado de ideas francesas! Con este motivo ella misma escribió una crítica acerba de su libro, que luego sirvió de base para el enjuiciamiento de Radishtchev, quien fue arrestado, encerrado en una fortaleza y luego desterrado a las regiones más lejanas de la Siberia oriental, cerca del río Olenek. Sólo recuperó su libertad en 1801. Un año más tarde, convencido

de que ni la ascensión de Alejandro I al trono había conducido a reformas importantes, se suicidó. En lo que atañe a su libro, continua prohibido en Rusia. Una nueva edición, hecha en 1872, fué confiscada y aniquilada, y sólo en 1888 se le permitió a un editor publicar no más de cien ejemplares que debían distribuirse entre algunos hombres de ciencia y altos funcionarios.

PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XIX

Esos eran los elementos de los cuales debía desarrollarse la literatura rusa en el siglo XIX. La labor paulatina de los cinco siglos anteriores había preparado ya ese magnífico y flexible instrumento, el lenguaje literario, en que Pushkin podría escribir sus versos melódicos y Turguéniev su prosa no menos armoniosa. Ya por la autobiografía del mártir y cismático Avakum podía presumirse el valor del idioma usual del pueblo ruso para finalidades literarias.

Tretiakovski, con sus versos pesados y particularmente Lomonósov y Deryavin en sus odas habían expulsado definitivamente la forma silábica que había penetrado entre nosotros procedente de Francia y Polonia e implantaron la forma rítmica, de la que se había servido siempre el canto popular. Lomonósov había creado una lengua científica popular; inventó una cantidad de palabras nuevas y demostró que las construcciones latinas y antiguo-eslavas eran extrañas y absolutamente inútiles al espíritu de la lengua rusa. La época de Catalina II introdujo en la literatura otras formas del lenguaje común, tal cual lo hablaba la clase de los campesinos; Nóvicov dió origen al lenguaje filosófico ruso, algo complicado merced a su fondo místico, pero muy adecuado, en general, como pudo comprobarse algunos decenios más tarde, para las discusiones abstractas y metafísicas. De este modo estaban ya listos los elementos para una literatura grande y original, pero faltaba todavía un espíritu vivificante que los utilizara para finalidades superiores,

Ese genio fué Pushkin. Pero antes de hablar de él, fuerza es que nos detengamos sobre el historiador y novelista Karamzin, así como sobre el poeta Yukovski, que representan el anillo de conjunción entre esas dos épocas.

Con su obra monumental *Historia del Estado Ruso*, realizó KARAMZIN (1766-1826) en la literatura lo que la gran guerra de 1812 había realizado en la vida nacional. Despertó la conciencia nacional y originó un interés duradero por la historia de la nación, por el resurgimiento del imperio, por la formación del carácter nacional y las instituciones nacionales, La Historia de Karamzin era reaccionaria por su espíritu. Fué el historiador del estado ruso, no del pueblo ruso, el cantor de las virtudes de la monarquía y de la sabiduría de los soberanos, pero no un observador de la labor realizada por las masas ignoradas del pueblo. No fué hombre de comprender los principios federales que regían en Rusia hasta el siglo XV; menos aún entendió los principios comunales que llenaban la vida rusa y gracias a los cuales la nación pudo vencer y colonizar un continente inmenso. Según él, la historia rusa consistía en el desarrollo regular y orgánico de una monarquía, comenzando por la primera aparición de los "Variagi" escandinavos hasta la época presente, y ocupose principalmente en describir las hazañas de los monarcas en sus victorias y en su solidificación del estado; mas, según ocurre frecuentemente con los escritores rusos, sus notas al pie de las páginas formaron por sí solas una obra histórica. Contenían un tesoro de informaciones respecto a las fuentes de la historia rusa e indujeron al lector común a pensar que los primeros siglos de la Rusia medieval, con sus republicas-ciudades independientes, habían sido en realidad mucho más interesantes de lo que el libro las presentaba (1). No ha sido Karamzin el creador de una escuela histórica, sino que mostró a los lectores rusos que Rusia tenía un pasado que convenía ser estudiado. Fuera de eso, su libro es una obra maestra. Está escrito en un estilo brillante, que acostumbó al lector a las obras de carácter histórico. El resultado fué que la primera edición de su Historia en ocho volúmenes -tres mil ejemplares- se agotó en veinticinco días.

Conviene observar que la influencia de Karamzin no se limitó a su Historia. Fué más vigorosa aún gracias a sus novelas y a sus *Cartas de un viajero ruso*. En sus cartas intentó dar a conocer al gran público de lectores rusos los resultados del pensamiento europeo, su filosofía, su vida social y política, tratando de difundir conceptos humanitarios que tan necesarios eran como contrapeso a la triste realidad de la vida política y social rusa; esforzose también por encadenar la vida intelectual de su país con la de Europa. En lo que concierne a las novelas de Karamzin, aparece en ellas como verdadero continuador del romanticismo sentimental;

pero fué precisamente lo que hacía falta en aquellos momentos como reacción frente a la escuela pseudo-clásica. En una de sus novelas -*La pobre Luisa*, 1792- describe Karamzin las penurias de una muchacha campesina que se enamoró de un hidalgo y que, abandonada por este, se ahoga, de pesar, en un riachuelo. Esa muchacha campesina no responde, como es de suponer, a las exigencias realistas de hoy en día. Empleaba un lenguaje demasiado fino y no parecía ser una campesina; no obstante, toda la Rusia que leía vertió abundantes lagrimas a causa de los sufrimientos de “la pobre Luisa” y el arroyuelo en el cual, según el autor se había ahogado la protagonista, se convirtió en lugar de peregrinación para los jóvenes sentimentales de Moscú. La protesta entusiasta contra la servidumbre, que más tarde hallamos en la literatura moderna, ya había nacido de este modo en los tiempos de Karamzin.

YUKOVSKI (1783-1852) fué un poeta romántico en el verdadero sentido de la palabra y un fiel adorador de la poesía, cuyo poder exaltador y purificador concebía perfectamente. Escribió escasas obras originales: Fué principalmente traductor y vertió en admirables versos rusos los poemas de Schiller, Uhland, Herder, Byron, Tomás Moore y otros, lo mismo que *La Odisea* y el poema hindú *Nolay Damianti* y los cantos de los Estados occidentales. La belleza de sus traducciones es tal que yo dudo que existan en otra lengua, aun en la alemana, versiones tan hermosas de poetas extranjeros. Sin embargo, Yukovski no fue un mero traductor. Tomaba de los poetas sólo aquello que concordaba con su propia naturaleza y que él mismo hubiera querido cantar gustosamente. Pensamientos melancólicos sobre lo desconocido, una nostalgia de países lejanos, las penas del amor y el dolor de la separación, todos esos sentimientos, experimentados por el propio bardo, fueron los rasgos característicos de su poesía. Reflejaban su yo interior. Ahora se le puede reprochar su ultra-romanticismo, mas esta tendencia era en aquella época un llamamieto para despertar los grandes sentimientos humanitarios, y desde este punto de vista fue muy necesaria para el progreso. En sus poesías, Yukovski se dirigía principalmente a las mujeres, y cuando, más adelante, nos toque hablar del papel que las mujeres rusas desempeñaron medio siglo después en el desenvolvimiento general del país, veremos que la exhortación de Yukovski no fué vana. En general aspiraba Yukovski a despertar los aspectos más nobles de la naturaleza humana. Sólo una nota falta por completo en su poesía: el llamado al sentimiento de libertad y de soberanía nacional. Este llamamiento provino del

poeta de los “decembristas”, Riléiev.

LOS DECEMBRISTAS

El zar Alejandro I pasó por la misma evolución por que pasara su abuela, Catalina II. Educado por el republicano La Harpe, comenzó su reinado como monarca liberal, dispuesto a conceder una constitución a Rusia. Pero no se atrevió a tocar la cuestión de la servidumbre. Más tarde cayó poco a poco bajo la influencia de los místicos alemanes, empezó a temer las ideas liberales y entregó el gobierno del país a los peores reaccionarios. En el transcurso de los últimos diez o doce años de su reinado, Rusia era gobernada de hecho por Araktcheiev, maniático de la brutalidad y del militarismo, que conservó su influencia sobre el zar gracias a la más grosera adulación y a una simulación religiosa.

Era inevitable que se produjera una reacción contra ese estado de cosas, tanto más porque las guerras napoleónicas habían puesto a una crecida cantidad de rusos en contacto con la Europa Occidental. La campaña en Alemania y la ocupación de París por el ejército ruso hicieron conocer a muchos oficiales las ideas de libertad que seguían dominando en la capital francesa; al propio tiempo, la obra de Nóvicov empezaba a rendir sus frutos en Rusia y los masones prosiguieron sus trabajos. Cuando Alejandro I, después de someterse a la influencias de la señora Krüdener y de otros místicos alemanes, concertó en 1815 la Santa Alianza con Alemania y Austria, destinada a combatir las ideas liberales, comenzaron a formarse en Rusia sociedades secretas -especialmente entre los oficiales del ejército- para la difusión de las ideas de la libertad, la abolición de la servidumbre y la igualdad ante la ley, como los pasos más indispensables para la supresión del viejo régimen. Todo aquel que haya leído *Guerra y Paz*, de Tolstói, ha de recordar a Pedro y la impresión que produjo en él su primer encuentro con un viejo masón. Pedro es el representante típico de numerosos jóvenes conocidos más tarde con el nombre de “decembristas”. Lo mismo que Pedro, estaban imbuidos de ideas liberales; muchos de ellos odiaban la servidumbre y aspiraban a implantar garantías constitucionales; algunos de ellos -Pestel, Riléiev- no cifraban ninguna esperanza en la monarquía y hablaban abiertamente de retornar al federalismo republicano de la Rusia de

antaoño. Y para esos fines fundaron sus sociedades secretas.

Se sabe cómo terminó esa conspiración. Después de la muerte repentina de Alejandro I en la Rusia meridional, fué proclamado en Petersburgo como sucesor suyo su hermano Constantino. Pero cuando se supo en la capital, algunos días más tarde, que el emperador había renunciado al trono y que se proclamaría emperador a su hermano Nicolás, y cuando los conspiradores tuvieron noticia de que habían sido denunciados a la policía, resolvieron salir publicamente a la calle con su programa y caer en la lucha desigual. Así lo hicieron el 14 (26) de diciembre de 1825 en la plaza del senado de Petersburgo. Al llamado de los conspiradores acudieron algunos centenares de soldados de diversos regimientos de la guardia. Por orden de Alejandro I, cinco de éstos revolucionarios fueron ahorcados. Los restantes, esto es, cerca de cien jóvenes, flor de la intelectualidad rusa, fueron condenados a trabajos forzados en Siberia, donde permanecieron hasta el año 1856.

Es difícil darse una idea de lo que significa -en un país no ciertamente rico en hombres cultos y de buenas intenciones- expulsar de la vida activa a un número tan elevado de los mejores representantes de una generación y obligarles a guardar silencio. Hasta en un país más civilizado de la Europa Occidental, la desaparición repentina de tantos hombres, aptos no sólo para pensar sino para obrar, hubiera sido un rudo golpe para el progreso. En Rusia aquello fué una verdadera desgracia, especialmente porque el reinado de Nicolás I duró treinta años, en el curso de los cuales fué sofocada toda chispa de pensamiento libre.

Uno de los más destacados representantes literarios de los "decembristas" fué RILÉIEV (1795-1826), uno de los cinco que fueron ahorcados por orden de Nicolás I. Había recibido una excelente educación y en 1814 tenía ya el grado de oficial; era en algunos años mayor que Pushkin, Riléiev visitó dos veces Francia, en los años 1814 y 1815, y después de concertada la paz fué nombrado juez en Petersburgo. Sus primeros trabajos literarios fueron una serie de baladas que tenían por tema los hombres representativos de la historia rusa. La mayoría de ellas eran patrióticas, pero algunas revelaban el amor del poeta por la libertad. La censura no permitió que esas baladas se publicasen, y fueron difundidas, en manuscrito, por toda Rusia. No era muy grande su mérito poético; más el poema siguiente de Riléiev,

Voinaróvski, y especialmente algunos fragmentos de poemas inconclusos, revelaron su poderoso talento poético, que fué saludado entusiastamente por Pushkin, amigo íntimo de Riléiev. Desgarciadamente, el poema *Voinaróvski* es completamente desconocido en la Europa Occidental. En él se describe la lucha de Ucrania, que aspiraba a recuperar su autonomía bajo Pedro I. Mientras el zar estuvo entregado a una lucha obstinada contra el gran guerrero Carlos XII, que dominaba entonces en la Rusia Menor, el hetman ucranio Mazepa resolvió aliarse con Carlos XII contra Pedro I, a fin de libertar a su patria del yugo ruso. Carlos XII, como es sabido, fué derrotado cerca de Poltava y huyó a Turquía en compañía de Mazepa: Voinaróvski, patriota ucraniano, amigo de Mazepa, fué aprehendido y deportado a Siberia. Allí, en Yakuts, fué visitado por el historiador Müller, y Riléiev le obliga a referir al sabio alemán la historia de su vida. Las descripciones de la naturaleza siberiana con que se inicia el poema; los preparativos para la guerra en Ucrania y la guerra misma; la huida de Carlos XII y de Mazepa; las penurias de Voinaróvski en Yakuts, cuando su joven esposa acude al país del destierro, donde muere -todas esas escenas son soberbiamente hermosas. Además, los versos, en algunos pasajes, provocaron, por la sencillez de las imágenes, la admiración unánime, incluso la de Pushkin. Dos o tres generaciones estuvieron leyendo ese poema, que sigue despertando en cada generación el mismo amor por la libertad y el mismo odio contra la opresión.

(1) Ahora se sabe que el trabajo preparatorio que hizo posible la historia de Karamzin, fué realizado por los académicos Schlotzer, Müller y Stritter, así como por el arriba mencionado historiador Schtcherbatov, quien estudió a fondo las Crónicas y cuyas opiniones siguió Karamzin, adoptándolas en su obra.

CAPÍTULO II

PUSHKIN - LÉRMONTOV

Sumario. - PUSHKIN: Belleza de forma. - Pushkin y Schiller . - Su juventud: su destierro, su carrera y su muerte. - Cuentos de hadas: *Ruslán y Ludmila*. - Lírica. - "Byronismo". - Obras dramáticas. - *Eugenio Oniéguin*. - LÉRMONTOV: ¿ Pushkin y Lérmontov? - Su vida. - El Cáucaso. - Poesía *Meziri*. - Amor a la libertad. - Su muerte. - Pushkin y Lérmontov como prosistas. - Otros poetas y novelistas de la misma época.

Los lectores ingleses ya conocen hasta cierto punto a Pushkin. Por una valiosa colección de artículos sobre escritores rusos publicados en revistas que me entregara el profesor Coolidge, de Cambridge, Massachusetts, noté que ya en el año 1832, y más tarde en 1845, se escribía de Pushkin como de un autor más o menos conocido en Inglaterra. Las revistas solían traer traducciones de sus poesías líricas. Algún tiempo después Pushkin fue hasta cierto punto relegado al olvido en la misma Rusia, y, por consiguiente, con más razón en el extranjero, y hasta hoy día no existe aún en la literatura inglesa una versión de sus obras como cuadra a un poeta tan eminente. Contrariamente, en Francia - gracias a Turguéniev y al profesor Merimée, quienes veían en Pushkin a uno de los más grandes del mundo - y en Alemania, las obras principales del poeta ruso son conocidas por las personas cultas merced a traducciones excelentes, de las cuales algunas son verdaderamente admirables. Con todo, es de notar que para el vasto público el bardo ruso no es conocido fuera de su propia patria.

Fácilmente se comprende la causa por la que Pushkin no se ha convertido en el favorito de los lectores de la Europa occidental. No es posible imitar sus poesías líricas: sólo un gran poeta es capaz de escribirlas. Su gran obra en verso *Eugenio Oniéguin*, está escrita en un estilo tan sereno y suave, con tal profusión de imágenes, que no tiene similar en la literatura europea. Sus narraciones en verso de cuentos populares son admiradas por los lectores. Pero, excepto sus últimas producciones dramáticas, no existen en la poesía de Pushkin esas ideas profundas y sublimes que son características de Goethe, Schiller, Byron, Browning y Victor Hugo. La forma bella, la expresión feliz, el dominio incomparable de la versificación y del ritmo son sus rasgos

característicos, pero no la belleza de las ideas. En la poesía, empero, buscamos generalmente la inspiración superior, las ideas sublimes que nos ayuden a ser mas buenos. Leyendo los versos de Pushkin, el lector ruso está continuamente inclinado a exclamar: “¡Qué bien está dicho esto! No puede ni tiene que decirse de otro modo”. Por la belleza de la forma Pushkin no es inferior a ninguno de los poetas máximos. Por su manera de expresar hasta las observaciones más insignificantes, por la descripción de los detalles ínfimos de la vida cotidiana, por la diversidad de los sentimientos humanos que ha expresado, por las delicadas expresiones de amor que se encuentran en su poesía y, finalmente, por su idiosincrasia, que tan ostensiblemente se refleja en todo lo que ha escrito es, sin duda alguna, un poeta eminente.

Es infinitamente interesante comparar la lírica de Pushkin con la de Schiller. Dejando a un lado la grandeza y la variedad de los tópicos tratados por Schiller y comparando tan sólo las creaciones poéticas en las cuales ambos bardos hablan de sí mismos, se siente de inmediato que la personalidad de Schiller es notablemente superior, en lo tocante a la profundidad de pensamiento e interpretación filosófica de la vida, a ese diestro, mimado y superficial niño que era Pushkin. En cambio, la personalidad de Pushkin se reflejó de un modo más profundo en sus obras. Rebosaba de energía vital y su “yo” propio se grabó en todo lo que ha escrito; un corazón humano, pletórico de fuego, late agitadamente en todos sus versos. Ese corazón es mucho menos simpático que el de Schiller, pero en cambio se revela con mayor intimidad al lector. En sus mejores poesías líricas Schiller no ha superado a Pushkin con una manifestación más adecuada del pensamiento o con una variedad más nutrida en la expresión. En este sentido Pushkin merece ser colocado, fuera de toda duda, al lado de Heine.

Pushkin nació en una familia aristocrática de Moscú. Por la línea materna fluía en sus venas sangre africana: su madre fue una bella mujer, nieta de un negro que había servido a Pedro I; su padre había sido un representante típico de aquella época: habiendo disipado una inmensa fortuna, pasó negligentemente toda su vida en orgías en una casa semi-amueblada y semi-vacía. Amaba la literatura francesa más ligera de aquel entonces, gustaba discutir de todo lo que acababa de extraer de los enciclopedistas y reunía en su casa todas las posibles eminencias literarias, rusas y francesas, que se detenían, de paso, en Moscú.

La abuela de Pushkin y su anciana niñera fueron las mejores amigas del poeta en su juventud. De ellas recibió su conocimiento perfecto de la lengua rusa; y merced a su niñera, con quien pasaba más tarde las largas noches invernales, cuando la policía lo obligó a vivir en su finca, conoció a fondo el folklore y la expresividad rusa, que tan maravilloso carácter han prestado a su prosa como a su poesía. Así, pues, debemos agradecer a esas dos mujeres la creación del moderno, gracioso y flexible lenguaje ruso que Pushkin ha introducido en nuestra literatura.

El joven poeta recibió su educación en Petersburgo, en el Liceo de Zarkoie Selo, y aún antes de abandonar la escuela ya tenía fama de poeta extraordinario, en quien Deryavin descubriera algo más que un simple sucesor y a quien Yokovsky regaló su retrato con la siguiente dedicatoria: "A mi discípulo, de su maestro vencido". Por desventura, la naturaleza ardiente de Pushkin lo apartó de los cenáculos literarios y del círculo de sus mejores amigos, los decembristas Púschin y Küchelbecker, para llevarlo al fango de insignificantes aristócratas holgazanes. Algunos aspectos de esa vida superficial y vacua los describió él mismo en *Eugenio Oniéguin*.

Hallándose en relaciones cordiales con la juventud que algunos años más tarde, en la "Plaza del Senado" de Petersburgo, salió a luchar contra la autocracia y la servidumbre, compuso Pushkin una *Oda a la libertad* y varias obrillas poéticas menores que expresaban las ideas revolucionarias, así como sátiras contra los gobernantes rusos de la época. Como consecuencia de ello, en 1820 Pushkin, cuya edad era entonces de veinte años, fue desterrado a Kischinev, que era a la sazón una pequeña aldea de la Besarabia recién anexada, donde llevó una vida sumamente disoluta, llegando hasta adherirse a una banda de gitanos ambulantes. Por suerte, se consintió que abandonara el triste y polvoriento pueblecillo y emprendiese, en compañía de la afable y culta familia Raievski, un viaje a Crimea y al Cáucaso; de resultas de ese viaje aparecieron algunas de las mejores poesías líricas de Pushkin.

En 1824, cuando su conducta imposibilitó la prolongación de su permanencia en Odesa, y -tal vez porque se temía que huyese a Grecia para unirse a Byron- se le ordenó que volviese a la Rusia central y se radicase en su pequeña finca de Mijailovski, gobernación de Pskov, donde escribió sus mejores producciones. El 14 de diciembre de 1825, al estallar la sublevación de Petersburgo,

Pushkin hallábase en Mijailovski; de lo contrario habría terminado su vida en Siberia, al igual que la mayor parte de sus amigos decembristas. Logró quemar todos sus papeles antes de que la policía secreta se incautara de ellos.

Algún tiempo después de este suceso fuéle permitido el regreso a Petersburgo: Nicolás I se había empeñado en ser el censor de sus versos y más tarde lo nombró junker de cámara. Al pobre Pushkin tocóle de este modo hacer la huera vida de un pequeño funcionario del Palacio de Invierno, y semejante vida le resultaba extremadamente odiosa. Los personajes de la corte imperial y los burócratas no pudieron jamás perdonarle que él, un extraño, ajeno a su círculo, fuese considerado un hombre insigne en Rusia; la vida de Pushkin se vio amargada constantemente por los ataques mezquinos que caían sobre él de todos lados. Aparte de esos disgustos tuvo la desgracia de casarse con una bella que resultó incapaz de apreciar su genio. En 1837 tuvo que batirse por ella, y murió a consecuencia del duelo, a los treinta y cinco años de edad.

Una de sus primeras producciones, que escribió al poco tiempo de abandonar el aula, fue *Ruslán y Ludmila*, historia de hadas narrada en admirables versos. El elemento predominante de este poema es el país de las maravillas donde *“se levanta un roble a orillas del mar y un gato adiestrado se pasea alrededor del árbol sobre una cadena que arranca de él; canta cuando va hacia la derecha; refiere un cuento cuando se dirige a la izquierda”*... Iniciase el poema con la descripción del casamiento de la heroína, Ludmila; por fin concluye el interminable banquete de bodas y Ludmila se va con su esposo; de pronto se extiende una obscuridad, rugen los truenos y Ludmila desaparece en medio de la tempestad. Un terrible hechicero del Mar Negro la ha arrebatado: alusión legendaria en la poesía popular sobre las frecuentes incursiones de los nómadas del Sur de Rusia. El desventurado cónyuge, junto con otros tres jóvenes, ex-pretendientes de Ludmila, ensillan sus caballos y parten en busca de la beldad desaparecida. De sus experiencias se compone el asunto del poema, rebotante ya de hechos conmovedores, ya de episodios chistosos. Después de muchas peripecias sorprendentes, Ruslán encuentra, al fin, a su Ludmila y todo concluye perfectamente, conforme suelen terminar las historias populares. (1)

Era aquella una obra completamente juvenil, pero el efecto que produjo en Rusia fue colosal. El clasicismo, es decir el pseudo-clasicismo, que predominaba entonces, quedó vencido para

siempre. Absorbíase literalmente el poema, se aprendían de memoria páginas enteras y con ese cuento de hadas fue creada la literatura rusa: simple, realista en sus descripciones, modesta en sus imágenes y en la fábula, seria y al mismo tiempo ligeramente humorística. Realmente no cabe imaginarse una mayor simplicidad en el verso de la que alcanzó Pushkin en ese poema. Pero es absolutamente imposible para el lector extranjero formarse un concepto de ese poema hasta tanto no sea traducido por un poeta talentoso. Baste decir que los versos de ese poema son maravillosamente musicales y que no contiene ningún pasaje en que el autor haya empleado una palabra no común o anticuada, salvo los términos usuales en la conversación corriente.

Una verdadera tempestad se desencadenó del campo pseudo-clásico sobre Pushkin a la aparición del poema. Es suficiente recordar las *Dafnes* y *Cloes* que pululaban en la poesía de entonces, y la actitud sacerdotal que adoptaba el poeta al dirigirse al lector para comprender que la escuela clásica debía sentirse ofendida con la aparición repentina de un bardo que expresaba sus pensamientos en bellas imágenes sin necesidad de acudir a la frondosidad, de un poeta que introdujo en la poesía la lengua común que cada cual emplea y que contaba historias dignas de chicos. Con un solo corte de su espada Pushkin cortó todas las trabas que mantenían aprisionada a la literatura rusa.

Las historias que oyera contar a su vieja institutriz le proporcionaron material no sólo para *Ruslán* y *Ludmila*, sino también para toda una serie de cuentos populares, cuyos versos son tan naturales que, cuando se lee una de sus palabras, la siguiente fluye sola, y a ésta sigue otra, porque no es posible decir las cosas de un modo distinto al que empleara Pushkin. “¡Así es como debe relatarse una historia!” exclamaban en Rusia los lectores, y la batalla contra los pseudo-clásicos fue para siempre ganada.

Esta simplicidad de expresión caracterizó a Pushkin en todo lo que ha escrito después. No se distanció de ella ni siquiera cuando escribió sobre asuntos llamados sublimes, ni en los monólogos pasionales o filosóficos de sus últimos dramas. Esto es lo que hace tan difícil traducir a Pushkin al inglés, porque en la literatura inglesa del siglo XIX Wordsworth es el único poeta que escribió con la misma sencillez. Pero mientras Wordsworth empleó esa llaneza en la descripción de bellos y apacibles paisajes ingleses, Pushkin hablaba con igual sencillez de la vida humana, y sus versos fluyen

con la misma facilidad que la prosa y están exentos de expresiones artificiales hasta cuando describe las más violentas pasiones humanas. En su desprecio por todo lo exagerado y teatral y en su decisión de no tener la menor relación con “el lívido actor trágico que forja una espada de cartón”, mostróse un verdadero ruso y contribuyó poderosamente para introducir tanto en la literatura como en la escena ese gusto de la sencillez y seriedad en la expresión de los sentimientos, de los que tantos ejemplos veremos en las páginas del presente libro.

La fuerza principal de Pushkin residía en su poesía lírica y la nota fundamental de esa poesía era el amor. El contraste terrible entre el ideal y la realidad, del cual habían sufrido espíritus más profundos, tales como Goethe, Byron y Heine, era ajeno a Pushkin. Pushkin era una naturaleza más superficial. Hay que advertir, sin embargo, que un poeta de la Europa occidental posee una herencia de que no dispone el poeta ruso. Cada país de la Europa occidental ha atravesado períodos de grandes luchas nacionales, en el curso de las cuales fueron vivamente afectados los grandes problemas del desenvolvimiento humano. Grandes conflictos políticos han provocado profundas pasiones y han dado lugar a situaciones trágicas, estimulando las fuerzas creadoras en un sentido sublime; pero en Rusia los grandes movimientos políticos y religiosos del siglo XVII y el de Pugachov en el siglo XVIII fueron levantamientos de campesinos, en los que no tomaron parte las clases cultas. Por eso el horizonte intelectual de un poeta ruso es necesariamente restringido. Pero hay algo en la naturaleza humana que vive siempre y que halla eco en el corazón de todos. Es el amor; y Pushkin, en su poesía lírica, ha representado el amor en tan distintos aspectos, en formas tan bellas y en tal diversidad de matices que no tiene su igual en este terreno. Además, supo dar al amor una expresión tan refinada y elevada que su concepto superior del amor ha dejado huellas tan profundas en la literatura rusa como la que dejaron en la literatura universal los refinados tipos femeninos de Goethe. Después de Pushkin era imposible para un poeta ruso hablar del amor en forma menos seria que la que él empleara.

En Rusia Pushkin ha sido llamado con frecuencia el Byron ruso. Este parangón es apenas exacto. Sin duda ha imitado a Byron en algunos de sus poemas, pero esta imitación -por lo menos en *Eugenio Oniéguin*- tuvo su expresión en una magnífica creación original. La ardiente protesta de Byron contra la vida convencional de la sociedad europea produjo indudablemente una impresión

profunda sobre Pushkin y hubo un momento en que, si le hubiera sido posible salir de Rusia, habríase unido sin duda a Byron en Grecia. Empero, debido a su carácter superficial Pushkin no pudo concebir, y menos compartir, la profundidad de ese odio y desprecio a la Europa post-revolucionaria que roía el corazón de Byron. El byronismo de Pushkin era superficial y aun cuando estaba dispuesto siempre a sublevarse contra la “respetable” sociedad, no conocía esa nostalgia de libertad y ese odio a la hipocresía que inspiraron a Byron.

Por lo demás, la fuerza de Pushkin no estribaba en su influencia para elevar al hombre o para infundirle entusiasmo por la libertad. Su epicureísmo, su educación, recibida de los emigrantes franceses, y su vida en los círculos frívolos de la sociedad de Petersburgo impidieronle tomar en serio los grandes problemas que estaban madurando en la vida rusa. Por eso, hacia el final de su breve vida había perdido el contacto con aquellos de sus lectores según los cuales no era digno de un poeta glorificar la potencia militar rusa después del sojuzgamiento de Polonia por las tropas de Nicolás I, y a cuyo modo de ver, la descripción de los encantos que ofrece la vida invernal de Petersburgo a un noble rico y ocioso no implicaban la descripción de la vida rusa, en la que los horrores de la servidumbre y del absolutismo empeoraban cada vez más.

El mérito principal de Pushkin fue el haber creado en el curso de pocos años la lengua literaria rusa y el haber liberado a la literatura rusa del estilo ampuloso y teatral, imprescindible en todo lo que se imprimía. Pushkin fue grande en su admirable fuerza de creación poética: poseía la capacidad genial de describir las cosas más comunes de la vida cotidiana o los sentimientos más simples del hombre más sencillo de un modo tal que el lector volvía a revivirlos; por otra parte, con un material escasísimo sabía reconstruir y dar vida a una época histórica; semejante fuerza creativa y en igual medida, sólo la poseía, de los que le sucedieron, Tolstói. Por lo demás, la fuerza de Pushkin estaba en su profundo realismo, ese realismo, en el buen sentido de la palabra, que él fue el primero en implantar en Rusia y que se convirtió, conforme lo veremos más adelante, en el rasgo característico de toda la literatura rusa. Y finalmente, su fuerza está en la amplia sensibilidad humanitaria de que están impregnadas sus mejores producciones, en su alegría del vivir y en su respeto por la mujer. En lo que atañe a la belleza de la forma, sus versos son tan “fáciles” que se graban en la memoria después de haberlos leído

dos o tres veces. Ahora, cuando han penetrado en las más apartadas aldeas rusas constituyen la delicia de millones de niños, después de haber deleitado a poetas filosóficos tan refinados como Turguéniev.

Pushkin se ensayó también el drama; y en cuanto se puede juzgar por sus últimas obras -*Don Juan* y *El caballero avaro* - hubiera también obtenido grandes resultados en este terreno, si hubiese vivido más tiempo. Su *Rusalka* desgraciadamente quedó inconclusa, pero sus méritos dramáticos pueden ser juzgados considerando lo que Dargomizki hizo de ella en su ópera. En su drama histórico *Boris Godunóv*, basado en los acontecimientos de la época del pretendiente Demetrio, hay algunas bellísimas escenas, de un finísimo análisis del amor y de la ambición; pero en general, esta obra merece más bien el nombre de crónica dramática antes que el de drama. En lo que toca a *El caballero avaro*, denota la fuerza extraordinaria de un talento maduro, algunos de cuyos pasajes son sin duda dignos de la pluma de Shakespeare. *Don Juan*, impregnado de una atmósfera realmente española ofrece un concepto del tipo de Don Juan muy superior a las descripciones similares de otras literaturas, y posee todos los méritos de un drama de primer orden.

Hacia el final de su brevísima vida comienzan a aparecer en sus escritos signos de una más profunda comprensión de la vida. Parece haberse hastiado de la vida de las llamadas clases superiores, y cuando se puso a escribir la historia del levantamiento de los campesinos, provocado por Pugachov en tiempos de Catalina II, fue cuando empezó a comprender y a sentir el resorte interno de la vida de los paisanos rusos. La vida nacional apareció ante él mucho más amplia que antes. Pero precisamente en ese punto de la evolución de su genio su carrera tuvo un fin prematuro. Fue muerto, como ya lo dijimos, por un hombre perteneciente a la alta sociedad.

La obra más popular de Pushkin es su narración en verso *Eugenio Oniéguin*. Por su forma recuerda el *Childe Harold* de Byron, pero su contenido es enteramente ruso y encierra tal vez la mejor descripción de la vida rusa en las ciudades y en las pequeñas posesiones de los nobles de campaña. Chaicovski ha compuesto con ese argumento una bella ópera que se da con mucho éxito en el teatro ruso. El héroe del relato, Oniéguin, es un representante típico de la sociedad de aquella época. Recibió una instrucción superficial impartida en parte por un emigrante francés y en parte

por un maestro alemán. A la edad de diez y nueve años se convierte en propietario de un gran patrimonio, formado por siervos, de los que no se preocupa para nada, hallándose, como es natural, entregado por entero a la vida de la alta sociedad de Petersburgo. Su jornada empieza muy tarde con la lectura de multitud de invitaciones para almuerzos, banquetes, bailes y mascaradas. Naturalmente, es un concurrente asiduo al teatro, y prefiere el ballet y las inhábiles obras de los dramaturgos rusos de entonces. Buena parte del día lo pasa en los restaurantes elegantes, y las noches, en los bailes, en los que representa el papel de un joven decepcionado, cansado de la vida, envolviéndose continuamente en el manto del byronismo. Sucede que tiene que pasar un verano en su propiedad rural, en cuya proximidades vive el joven poeta Lenski, que recibió su educación en Alemania y está imbuido del romanticismo germánico. Se hacen grandes amigos y traban relación con la familia de un propietario de los contornos. La vieja madre -que es jefa de la familia- está admirablemente descrita. Sus dos hijas, Tatiana y Olga, son dos naturalezas distintas: Olga es una joven tranquila y pletórica de la alegría del vivir que no se preocupa de ninguna clase de problemas. El joven poeta se enamora de ella y están a punto de casarse. Tatiana es una doncella poética, y Pushkin ha empleado toda la fuerza admirable de su talento para representarla como mujer ideal, inteligente, reflexiva y entusiasta de aspiraciones indeterminadas por algo mejor que la vida prosaica que ella lleva. Desde el primer momento Oniéguin produce sobre ella una impresión profunda; se enamora de él, pero Oniéguin, que tantas conquistas había hecho en la alta sociedad de la capital, y que lleva la máscara del tedio, no presta ninguna atención al ingenuo amor de la muchacha provinciana. Ella le escribe revelándole con toda franqueza y en forma patética su amor. Pero el joven mundano no encuentra nada mejor que darle una conferencia sobre su ligereza y experimenta un gran placer en revolver el cuchillo en su herida. Al mismo tiempo, en uno de los bailes de la aldea, Oniéguin, excitado por algún espíritu maligno, comienza a cortejar en la forma más provocativa a la segunda hermana, a Olga. La joven muchacha está encantada de la atención que le confiere el melancólico héroe, y el resultado es que el poeta reta en duelo a su amigo. Un viejo oficial licenciado, verdadero duelista, es complicado en el asunto y Oniéguin- no obstante su pretensión de no dar importancia a la opinión pública, toma en cuenta hasta la opinión de la sociedad de la aldea- acepta el reto. Mata a su amigo, el poeta, y se ve obligado

a abandonar la aldea. Transcurren varios años. Tatiana, respuesta de su enfermedad, se dirige un día a la casa en que vivía Oniéguin, se liga en amistad a la vieja cuidadora y se pasa días y meses leyendo en su biblioteca; pero la vida ha perdido para ella todo atractivo. Cede a las instancias de su madre, se va a Moscú y se casa allí con un viejo general. En razón de su matrimonio se radica en Petersburgo, donde desempeña un papel descolante en los círculos de la corte. En este ambiente vuelve a encontrarla Oniéguin y a duras penas puede reconocer en esta dama mundana que tiene delante de sí a su "Tania" de la aldea; se enamora apasionadamente de ella, pero Tatiana no le concede la menor atención, ni contesta a sus cartas. Finalmente, él va a verla a su casa a una hora propicia y la sorprende leyendo sus cartas, con los ojos llenos de lágrimas. En un ardoroso monólogo Oniéguin se le declara, y Tatiana le responde con otro que merece ser citado. Toda una generación de mujeres rusas ha llorado sobre este monólogo:

"Oniéguin, yo era entonces más joven y hasta más bella, y os amaba... Pero el amor de una muchacha aldeana no era atractivo para Oniéguin. No ha reparado en ella...¿Por qué, pues, me perseguís ahora? ¿Será porque debo exhibirme en la alta sociedad, porque soy ahora rica y renombrada por el hecho de que mi esposo, herido en las batallas, recibe por eso favores de la corte? ¿O tal vez porque mi vergüenza sería notada por todos y os proporcionaría un orgullo tan envidiable?"

Y Tatiana continúa:

"Pero, Oniéguin, esta magnificencia, esta vida de corte plena de oropel, mis éxitos en la sociedad, mi casa a la moda y los saraos ¿qué hay para mí en ellos? Inmediatamente yo estaría dispuesta a ceder todos estos trapos de mascarada, todo este esplendor, bullicio y humo por un estante de libros, por una huerta floreciente, por nuestra pobre casita, por aquellos lugares, Oniéguin, donde os he visto por primera vez...Y por el humilde cementerio donde, bajo la cruz y a la sombra de las ramas, yace mi pobre niñera... Y la felicidad era tan cercana, tan posible" ...

Ruega a Oniéguin que la abandone:

"Yo os amo ¿para qué ocultarlo?, pero ahora pertenezco a otro, y le seré fiel".
¡Cuántos millones de jóvenes mujeres rusas han repetido más tarde estas estrofas, y cuántas de ellas hicieron lo que Tatiana anhelaba, yéndose efectivamente a la aldea!... Más adelante

encontraremos al mismo tipo de muchacha en su evolución sucesiva en las novelas de Turguéniev y en la vida rusa. Pushkin fue un poeta realmente grande por haberlo previsto y predicho.

LÉRMONTOV

Cuéntase que cuando Turguéniev se encontraba con su íntimo amigo Kavelín - simpático y excelente escritor sobre asuntos histórico-jurídicos y sociales - solían iniciar sus conversaciones con "¿Pushkin o Lérmontov?". Turguéniev, según es sabido, consideraba a Pushkin como uno de los más grandes poetas y especialmente como uno de los más grandes artistas, mientras que Kavelín sostenía que Lérmontov es, en sus mejores producciones, inferior a Pushkin como artista, pero que en cambio sus estrofas son verdadera música y la inspiración de su poesía es superior a la de Pushkin. Si se agrega que toda la carrera literaria de Lérmontov sólo duró ocho años -fue muerto en un duelo a los veintiséis años - se notará en seguida el talento colosal del joven bardo y el brillante porvenir que hubiera podido alcanzar.

En las venas de Lérmontov corría sangre escocesa. El fundador de la familia fue un escocés, cierto Jorge Learmonth, que, en compañía de sesenta escoceses o irlandeses, entró al servicio militar, primero de Polonia, y luego, en 1613, de Rusia. La vida del poeta es hasta hoy día poco conocida. No hay duda de que su infancia y su juventud no fueron felices. Su madre era amante de la poesía, tal vez poetisa ella misma, mas la perdió cuando él tenía tres años y ella veintiuno. Su aristocrática abuela materna se lo quitó al padre, pobre oficial del ejército, y lo educó impidiendo todo contacto suyo con su progenitor. El niño demostró excelentes cualidades, y a la edad de catorce años empezó a escribir versos, primero en francés, como Pushkin, y luego en ruso. Schiller y Shakespeare, y desde los dieciséis años Byron y Shelley, fueron sus poetas favoritos. A esta edad ingresó Lérmontov en la universidad de Moscú, de la cual fue excluido un año después por haber participado en una demostración contra cierto tedioso profesor. Pasó entonces a una escuela militar en Petersburgo, donde, al cumplir los dieciocho años, se recibió de oficial de húsares.

Muy joven, a los veintidós años, Lérmontov se hizo famoso por una poesía que escribió a raíz de la muerte de Pushkin. Un gran

poeta, un amante de la libertad y un enemigo de la opresión, revelóse súbitamente en esa apasionada producción del joven bardo; particularmente vigorosas eran las estrofas finales: *“¡Sólo vosotros, caterva de audaces que rodeáis el trono, sois los verdugos del hombre de genio, de la libertad y de la gloria! ¡Podéis ahora ocultaros bajo el manto de la ley, porque ante vosotros la justicia y los tribunales deben callar! ¡Pero existe también un tribunal de Dios para vosotros, consejeros de la corrupción! Hay un juez implacable que os espera. A él no lo compraréis con el sonido del oro ... ¡Y con toda vuestra sangre impura no podréis lavar la mancha de la sangre pura del poeta!”*.

A los pocos días todo Petersburgo, y bien pronto toda Rusia, sabía de memoria esas estrofas, que fueron difundidas en millares y millares de copias manuscritas.

Por este grito apasionado de su corazón lacerado, Lérmontov mereció el destierro. Y sólo gracias a la intervención de sus influyentes amigos se pudo evitar que fuese deportado a Siberia. Fue trasladado del regimiento de guardia, donde prestaba servicios, a un regimiento del Cáucaso.

Lérmontov conocía ya el Cáucaso: había estado allí de visita cuando tenía diez años, y trajo de ese viaje impresiones inolvidables. Ahora la magnificencia de la naturaleza caucasiana le produjo una impresión mucho más profunda. El Cáucaso es una de las regiones más bellas de la tierra. Es una cadena de montañas más altas que los Alpes, circundada de selvas interminables, jardines y estepas, situada en un clima meridional, en una región seca, donde la transparencia de la atmósfera aumenta considerablemente la belleza natural de las montañas. Los gigantes cubiertos de nieve se perciben en la estepa a decenas de millas de distancia y la inmensidad de la cordillera produce una impresión que no puede recibirse en ningún otro lugar de Europa. Además, una vegetación semitropical cubre las pendientes de las montañas, en las que anidan aldeas que, con su aspecto semimilitar y con sus torres, se bañan en la espléndida luz de Oriente o se esconden en las negras sombras de los estrechos desfiladeros, habitados por gente que constituye una de las más hermosas razas de Europa. Finalmente, en el tiempo en que Lérmontov se hallaba en el Cáucaso, los montañeses libraban contra los invasores rusos una lucha de increíble valor, defendiendo con su vida cada paso de sus montañas nativas.

Todas las bellezas naturales del Cáucaso se han reflejado en la

poesía de Lérmontov en grado tal que en ninguna otra literatura se encuentran descripciones de la naturaleza tan bellas, tan profundas y exactas. Bodenstedt, su traductor alemán y amigo personal, que conocía bien el Cáucaso, tenía razón al afirmar que los cuadros de Lérmontov podían sustituir volúmenes enteros de descripciones geográficas. Y realmente, la lectura de muchos libros sobre el Cáucaso no agregaría nuevos rasgos concretos a la impresión que se recibe leyendo los poemas de Lérmontov. Turguéniev cita en algún pasaje la descripción que Shakespeare hace del mar contemplado desde las rocas de Dover, en *Rey Lear*, como una obra maestra de poesía objetiva y de descripción de la naturaleza. Debo confesar, sin embargo, que la concentración de la atención sobre pequeños detalles propios de esa descripción no me impresiona mayormente. No ofrece una impresión de la inmensidad del mar visto desde las rocas de Dover, ni pone de relieve la riqueza de colores que juguetea sobre sus olas en un día de sol. Tal reproche no se puede formular a las poesías de la naturaleza compuestas por Lérmontov. Bodenstedt observa muy exactamente que Lérmontov ha logrado satisfacer al naturalista al mismo tiempo que al aficionado al arte. Si describe la gigantesca cadena de montañas, donde la vista se pierde, sea en las cimas cubiertas de nieve, sea en la profundidad infinita de los abismos; o si recuerda un detalle cualquiera: un torrente entre dos montañas, el bosque ilimitado, los valles sonrientes de Georgia, sumergidos en flores, o grupos de leves nubes que flotan en los vientos secos del Cáucaso septentrional, - siempre permanece tan fiel a la naturaleza que sus cuadros surgen ante nosotros en vívidos colores y envueltos por una atmósfera poética que hace sentir la frescura de esas montañas, el aroma de sus bosques y valles, la pureza de su aire. Y todo eso está escrito en versos admirablemente musicales. Los versos de Lérmontov, aunque no tan ligeros como los de Pushkin, son, no obstante, a veces más musicales. Suenan como una hermosa melodía. La lengua rusa es, por lo general, melodiosa, pero en los versos de Lérmontov se vuelve tan melódica como la italiana.

Desde el punto de vista intelectual Lérmontov se halla más cercano a Shelley que a cualquier otro poeta. El autor de *Prometeo encadenado* produjo una fuerte impresión sobre Lérmontov; sin embargo, éste ni siquiera trató de imitarlo. En sus primeras producciones imitó, en cambio, a Pushkin y el byronismo de Pushkin, pero bien pronto tomó su camino propio. Sólo cabe decir que el espíritu de Lérmontov, como el de Shelley, estaba

preocupado por los mismos problemas del bien y del mal que luchan en el corazón humano como en el universo. Como Shelley entre los poetas y Schopenhauer entre los filósofos, sentía Lérmontov la ardiente necesidad de revisar los principios morales entonces en boga, necesidad tan característica también de nuestra época. Estas ideas las ha encarnado en dos poemas *El Demonio* y *Meziri*, que se complementan entre sí. En el primer poema se representa a un alma iracunda que ha roto con el cielo y con la tierra y mira con desprecio a todos aquellos que se hunden en las pequeñas pasiones. Expulsado del paraíso, el demonio odia todas las virtudes humanas; sabe cuán mezquinas son esas pasiones y las desprecia profundamente. El amor de este demonio por una joven georgiana, que huye de ese amor refugiándose en un convento, donde muere, ¿qué tema más fantástico y más ajeno a la vida real?. Y, sin embargo, leyendo el poema uno queda encantado a cada verso de su riqueza increíble y de las descripciones concretas, puramente realistas, de escenas y sentimientos humanos de la más exquisita belleza. La danza de la doncella en su castillo georgiano antes de la boda; el encuentro de su novio con los bandidos, y su muerte; el galope de su fiel caballo; el dolor de la novia y su ingreso en el monasterio y hasta el amor del demonio y cada movimiento suyo, todo está descrito con un realismo en el más alto sentido de la palabra, con ese realismo que Pushkin ha introducido para siempre en la literatura rusa.

Meziri es el lamento de un alma joven que aspira a la libertad. Un muchacho recogido en una aldea circasiana de las montañas es educado en un pequeño monasterio ruso. Los monjes creen haber extirpado en él todas las pasiones y deseos humanos; pero el sueño de su infancia es - aunque fuera por una sólo vez, por un sólo momento - ver sus montañas nativas, donde sus hermanas cantaban en torno de su cuna y oprimir su pecho ardiente contra el corazón de una persona que no le es ajena. Una noche, mientras afuera rugía una furiosa tempestad y los monjes rezaban amedrentados en su iglesia, huye del monasterio y vaga durante tres días en las selvas. Por primera vez en su vida disfruta de algunos momentos de libertad y siente toda la energía y toda la fuerza de su juventud: *“Yo era como una fiera salvaje - dice después - y estaba dispuesto, como un hermano, a abrazar a la tormenta, a agarrar los rayos con mis manos, a luchar con el tigre salvaje”*. Pero era un planta exótica, debilitada por la educación, y no podía hallar el camino hacia su país nativo. Se extravió en la selva que se entendía centenares de millas, y poco después fue

encontrado exhausto, no lejos del monasterio. Muere a causa de las heridas recibidas en su lucha con un leopardo:

“La tumba no me asusta ya - dice al viejo monje que lo asiste. - El dolor, dicen, duerme allí en eterna y fría paz. Sin embargo, me duele dejar la vida... Soy joven, muy joven aún... ¿Has conocido alguna vez los libres sueños de la juventud? ¿Has olvidado ya cómo amabas, cómo odiabas? Es posible que para tí el mundo haya perdido su belleza. Eres débil y canoso; ya no tienes ningún deseo. Y no es extraño: tú, anciano, has vivido. Hay algo que tú puedes olvidar, pues has vivido, y yo también hubiera podido vivir”. Y le cuenta de las bellezas de la naturaleza que vio cuando había huido, de su alegría salvaje al sentirse libre, de su carrera detrás de un relámpago, de su lucha contra un leopardo. *“¿Tú quieres saber lo que hice mientras estaba libre? ¡He vivido, he vivido!. Sin esos tres días de dicha, mi vida sería más oscura y más triste que tu débil vejez”*... Pero no es posible contar todas las bellezas de este poema. Hay que leerlo, y abriguemos la esperanza de que pronto habrá de él una buena traducción.

El demonismo o pesimismo de Lérmontov no era un pesimismo de desesperación; era una protesta poderosa contra lo que es innoble en la vida, y a este respecto su poesía ha obrado profundamente sobre toda nuestra literatura ulterior. Su pesimismo era la irritación de un hombre sano que ve en torno suyo a otros, muy débiles y bajos. Con su sentimiento innato de la belleza, que evidentemente no puede jamás existir fuera de la verdad y de la bondad, y rodeado al mismo tiempo - especialmente en las esferas mundanas en las que vivió y en el Cáucaso - por personas que no lo comprendían o que no osaban comprenderlo, pudo fácilmente ser conquistado por el pesimismo y por el odio y el desprecio hacia la humanidad; pero ha conservado siempre su fe en el hombre. Era muy natural que en su juventud, sobre todo en el período de la reacción universal entre el año 30 y 40 del siglo pasado, haya expresado Lérmontov su descontento con el mundo en una producción tan general y abstracta como *El Demonio*. Algo parecido lo notamos también en Schiller. Pero gradualmente su pesimismo adquirió una forma más concreta. Comenzó a odiar no al hombre en general, y menos aún al cielo y a la tierra, sino los aspectos negativos de su generación. En su novela *Un héroe de nuestro tiempo*, en sus *Pensamientos*, etc., entreveía ya ideales más elevados, y ya en 1840, o sea un año antes de su muerte, parece haberse preparado para emprender nuevas obras en las cuales su poderoso espíritu creador y crítico se hubiera empeñado

en revelar las causas reales de la vida, y su objetivo, indudablemente, hubiera sido el bien real y positivo. Pero precisamente en aquel entonces murió, como Pushkin, en un duelo.

Por encima de todo era Lérmontov un “humanista”, un poeta hondamente humanitario. Ya a la edad de veintitrés años compuso un poema de la época de Iván el Terrible, *El canto del mercader Kalaschnicov*, justamente considerado como una de las mejores joyas de la literatura rusa, tanto por su construcción artística, como por su fuerza expresiva y el admirable estilo épico. El poema, que produjo una gran impresión cuando fue dado a conocer en Alemania en la versión de Bodenstedt, está impregnado del más violento espíritu de rebeldía contra las crueldades de Iván el Terrible y sus cortesanos.

Lérmontov amaba profundamente a Rusia, pero no a la Rusia oficial, no la fuerza militar de la patria, tan grata a los sedicentes patriotas, y ha escrito: *“Yo amo a mi patria, pero mi amor es raro: no vencerá a mi razón. Y ni la gloria, conquistada por la sangre, ni la paz plena de fiera desconfianza, ni las tradiciones de su oscuro pasado despiertan en mi un ensueño feliz”*... Amaba en Rusia su vida de campaña, sus llanuras, sus campesinos. Al propio tiempo, estaba impregnado de un profundo amor hacia los habitantes del Cáucaso, que tan tenazmente luchaban contra Rusia en defensa de su libertad. Ruso él mismo y miembro de dos expediciones militares contra los circasianos, su corazón rebosaba de simpatía hacia ese valiente y generoso pueblo en lucha por su independencia. Uno de sus poemas, *Ismail Bey*, es una apoteosis de esa lucha de los circasianos contra los rusos; en otro poema, uno de sus mejores, describe a un circasiano que huye del campo de batalla para refugiarse en su aldea, y a quien su propia madre rechaza por traidor. Otra joya poética, su breve poema *Valérik*, es considerado por gente que ha actuado personalmente en la guerra como la más precisa descripción poética de una guerra. Y sin embargo, Lérmontov odiaba la guerra y termina con estos renglones una de sus más admirables descripciones de una batalla:

“Yo pensaba: ¡qué misero es el hombre!. ¿Qué es lo que quiere?... El cielo es puro y hay debajo de él sitio para todos; pero siempre y sin motivo alguno su corazón está lleno de odio... ¿Por qué?”.

Murió a los veintiséis años de edad. Confinado por segunda vez en el Cáucaso -a causa de un duelo que tuvo en Petersburgo con Barrante, hijo del embajador francés-, se detuvo en Piatigorsk,

punto de reunión de la superficial sociedad mundana que se congrega por lo general en los balnearios. Sus burlas y sarcasmos dirigidos contra cierto oficial, Martinov, quien solía envolverse en un manto a lo Byron para conquistar más fácilmente los corazones de las doncellas, lo llevaron a un duelo. Lo mismo que en su primer duelo, Lérmontov disparó intencionalmente a un lado, pero Martinov, que apuntó tan largo rato que su actitud provocó la protesta de los padrinos, mató a Lérmontov en el acto.

PUSHKIN Y LÉRMONTOV COMO PROSISTAS

En los últimos años de su vida Pushkin empezó a dedicarse cada vez más a las prosa. Comenzó una amplia historia de la revuelta de los campesinos mandados por Pugachov, en 1775, y emprendió a este efecto un viaje por la Rusia oriental, donde recogió, además de los documentos oficiales, recuerdos personales y tradiciones populares relacionados con esa revuelta. Al mismo tiempo escribió la novela *La hija del capitán*, cuya acción se desarrolla en ese mismo período de agitación. La novela no es de las mejores obras de Pushkin. Verdad es que tanto los retratos de Pugachov y de su viejo criado, como el cuadro de la vida en la pequeña fortaleza de la Rusia oriental, en la que sólo había unos cuantos viejos soldados inválidos, están realizados en forma muy realista; pero en la construcción general de la novela de Pushkin se inclinó demasiado ante el sentimentalismo de la época. *La hija del capitán* y especialmente algunas otras novelas de Pushkin han desempeñado, sin embargo, un importante papel en la historia de la literatura rusa. Por medio de ellas Pushkin creó en Rusia la escuela realista, mucho tiempo antes que Balzac en Francia, y desde entonces tiene la preeminencia en la literatura prosística rusa. Naturalmente, no me refiero al naturalismo en el sentido de pintar los instintos más bajos del hombre, conforme lo entendieran indebidamente algunos escritores franceses, sino en el sentido de tratar tanto las más altas como las más bajas manifestaciones de la naturaleza humana de un modo que responda a la realidad y en sus justas proporciones. Más aún, la simplicidad de esas novelas, así en su desarrollo de los sucesos como en lo concerniente a la forma en que han sido tratados, es sencillamente admirable, y con ellas se trazó la línea que debía seguir la novela rusa. Los relatos y las novelas de Lérmontov, de Herzen -¿Quién tiene la culpa?- y de Tolstói derivan,

a mi juicio, más bien de la escuela de Pushkin que de la de Gógol.

También Lérmontov escribió una narración en prosa, *Un héroe de nuestro tiempo*, cuyo protagonista, Pechorin, era hasta cierto punto, el verdadero representante de una parte de la sociedad culta de aquellos años de romanticismo. Es verdad que algunos críticos han visto en él el retrato del propio autor y de sus conocidos; pero como lo dice el mismo Lérmontov en el prólogo de la segunda edición de la novela, *“el héroe de nuestro tiempo es en realidad un retrato, pero no de un individuo; es un cuadro de los vicios de nuestra generación”*. El libro señala *“el mal que ha afligido a la presente generación”*.

Pechorin es un hombre inteligente, valeroso y emprendedor, que demuestra un frío desprecio por todo lo que le rodea. Es, sin duda, un hombre excepcional, superior al Oniéguin de Pushkin; pero sobre todas las cosas es un egoísta que malgasta sus brillantes condiciones en toda clase de necias aventuras, ligadas siempre con amoríos. Se enamora de una joven circasiana que ve en una fiesta, y ella también se siente atraída por la belleza y aspecto melancólico del ruso. Pero no puede desposarla, porque los parientes mahometanos de ella jamás consentirían que se casara con un ruso. Entonces Pechorin, con la ayuda de un hermano de la joven, la rapta en forma audaz y la lleva a la fortaleza donde él es oficial. Por espacio de algunas semanas ella no hace más que llorar y no hablar una palabra con el ruso, pero poco a poco empieza a sentir amor por él. Ese es el principio de la tragedia. Pechorin se siente bien pronto hastiado de la beldad circasiana; frecuentemente la abandona por excursiones de caza, durante una de las cuales un circasiano que ama a la muchacha, la rapta. Se les persigue y cuando el circasiano se da cuenta de que no podrá huir con ella, la mata de una puñalada. Tal solución es bienvenida para Pechorin.

Algunos años más tarde, Pechorin aparece en medio de un círculo de rusos, en uno de los balnearios del Cáucaso. Allí se encuentra con la princesa María, a quien hace la corte un joven, Gruschnitzki, una especie de caricatura de Byron, que se envuelve en un manto de desprecio por la humanidad, pero que en el fondo es un personaje muy superficial. Pechorin, que tiene poco interés en la princesa, halla, sin embargo, un placer maligno en ridiculizar a Gruschnitzki ante la misma y emplea todas sus fuerzas para hacer caer a sus plantas a la joven. Conseguido esto, ella pierde todo el interés para él. Se burla de Gruschnitzki y cuanto éste lo

reta a duelo, Pechorin acepta y lo mata. Tal era el héroe de aquel tiempo, y hay que reconocer que no se trataba de una caricatura. En una sociedad libre de preocupaciones materiales -la época de Nicolás I, durante la servidumbre-, cuando no había ninguna vida política en el país, los hombres de talento no encontraban otra salida para su capacidad que las aventuras como las de Pechorin.

No hay necesidad de decir que la novela está admirablemente escrita y que contiene hermosas descripciones de la "sociedad" del Cáucaso; que los caracteres están espléndidamente delineados y que algunos de ellos, como el viejo capitán Máximo Maximich, se han convertido en tipos vivientes de los más simpáticos representantes de la humanidad. Gracias a estas cualidades, *Un héroe de nuestro tiempo*, lo mismo que *La hija del capitán* ha servido de modelo para toda una serie de novelas posteriores.

OTROS POETAS Y NOVELISTAS DE LA MISMA ÉPOCA - KRILÓV

El fabulista KRILÓV (1768-1844) pertenece a los escritores rusos más difundidos en el extranjero. Los lectores ingleses lo conocen a través de la excelente obra y de las traducciones de un erudito tan eminente en la literatura y la lengua rusa como Ralston, y en verdad cabe añadir bien poco a lo que Ralston ha dicho del ilustre y original escritor.

Krilóv está colocado en el confín de dos siglos: refleja el final del XVIII y el comienzo del XIX. Hasta el año 1807 escribió comedias que, en mayor grado que las de su época, eran simples imitaciones de modelos franceses. Sólo de 1807 a 1809 dio con su verdadera vocación: comenzó a escribir fábulas y bien pronto ocupó un lugar eminente no sólo entre los fabulistas rusos, sino de todas las literaturas modernas. Muchas fábulas suyas -sobre todo las más conocidas- son traducciones de La Fontaine, y sin embargo son producciones originales. Los animales de La Fontaine se conducen como caballeros franceses que han disfrutado de una instrucción académica superior; hasta los campesinos de sus fábulas vienen de Versailles. Nada de eso ocurre en las de Krilóv. Cada animal de sus fábulas tiene su carácter propio, que corresponde a la vida real. Más aun, hasta la cadencia de sus versos cambia y se amolda a cada nuevo animal que introduce: el

pesado oso simplón, el fino y astuto zorro o el mono ligero y versátil, todos hablan su lenguaje particular. Krilóv estudió detenidamente cada uno de esos animales, conocía cada movimiento suyo; mucho tiempo antes de componer fábulas y de introducir animales en ellas, debe de haber estudiado la vida de los habitantes de los bosques y del campo y observado los aspectos cómicos de su idiosincrasia. Por esta razón puede considerarse a Krilóv el más grande fabulista no sólo de Rusia - donde tenía un émulo talentoso en DMITRIEV (1760-1837), sino también de todas las naciones de la edad moderna. Es cierto que las fábulas de Krilóv no se distinguen por su profundidad y falta en ellas la ironía mordaz; no se encuentra allí otra cosa que la ironía bondadosa, ligera, que tan bien armonizaba con el pesado cuerpo de Krilóv, con su notable indolencia y con su tranquila contemplación. ¿Pero no es ese el verdadero dominio de la fábula, que no debe ser confundido con la sátira?

Por otra parte, no existe en la literatura rusa otro escritor que haya poseído y comprendido mejor que él el verdadero sentido del idioma popular. En aquel tiempo, mientras los literatos rusos vacilaban entre la elección del elegante estilo europeo de Karamzin y el pesado lenguaje semieslavo de los nacionalistas de la vieja escuela, Krilóv había elaborado - hasta en sus primeras fábulas, escritas en 1807 - un estilo que lo colocó inmediatamente en una posición única en la literatura rusa y que no ha sido sobrepujado ni siquiera por maestros de la lengua rusa como Ostrovski y otros novelistas populares de la época ulterior. En elegancia, vigor de expresión y estricta fidelidad al verdadero espíritu de la lengua popular rusa, Krilóv no tiene rivales.

Algunos poetas menores, contemporáneos de Pushkin y de Lérmonov, de quienes varios eran amigos personales, merecen ser recordados en este capítulo. Era tan grande la influencia de Pushkin, que tuvo necesariamente que originar una escuela de escritores que siguieran sus pasos. Ninguno alcanzó la importancia de un poeta universal, pero cada uno de ellos contribuyó en una u otra forma al desarrollo de la poesía rusa y ha ejercido una influencia noble y humanizadora sobre la sociedad rusa.

KOLZOV (1779-1840) ha reflejado en su poesía el carácter extremadamente triste de su vida. A la edad de cuarenta años quedó paralizado de ambas piernas y algo más tarde perdió la vista; pero la enfermedad no ahogó su talento poético, pues dictó a su hija algunas de las más tristes elegías con que cuenta la

literatura rusa, así como también una serie de excelentes traducciones. Su *Monje* hizo verter lágrimas a todos los lectores, y Pushkin alabó mucho la fuerza de ese poema. Dotado de una memoria maravillosa - sabía de memoria todo Byron, todas las poesías de Walter Scott, todo Racine, Tasso y Dante - Kolzów, lo mismo que Yukovski con quien tenía mucho de común, hizo numerosas traducciones de diversas lenguas, especialmente de los poetas idealistas ingleses, y algunas de sus versiones del polaco, como las *Sonatas de Crimea* de Mickiewicz, son verdaderas obras de arte.

DELWIG (1798 - 1831), compañero de Liceo de Pushkin, era su amigo íntimo. En la literatura rusa representó la tendencia de restaurar las viejas formas griegas de la poesía; afortunadamente intentó al mismo tiempo escribir en el estilo de las canciones populares rusas y las obras líricas que compuso en esa forma lo convirtieron en el poeta favorito de la época. Algunas de sus romanzas son populares hasta hoy día.

BARATINSKI (1800 - 1844) formaba también parte del grupo de amigos de Pushkin. Bajo la influencia de la naturaleza salvaje de Finlandia, donde pasó algunos años de confinamiento, se volvió poeta romántico, pleno de amor por la naturaleza, lleno de melancolía y profundamente interesado por los problemas filosóficos para los cuales no podía hallar respuesta. Faltábale una concepción definitiva de la vida, pero todo lo que ha escrito está expresado en forma bella y en versos elegantes y expresivos.

IASIKOV (1803 - 1846) pertenecía también a ese círculo. Era íntimo de Pushkin, el cual admiraba sus versos. Pero es menester decir que la poesía de Iasikov tuvo principalmente una importancia histórica, en el sentido de perfeccionar las formas de expresión poéticas. Desgraciadamente, hallábase en continua lucha con las enfermedades y murió precisamente cuando su talento había alcanzado su madurez.

VENEVITINOV (1805 - 1822) murió más joven aún; no era una exageración afirmar que prometía ser un gran poeta, dotado de la misma profundidad de concepción filosófica de Goethe, y era capaz de alcanzar la belleza de forma de éste. Los pocos versos que compuso en el último año de su vida revelaron la repentina madurez de un gran talento poético y pueden ser comparados con los versos de los poetas más descollantes.

El príncipe ALEJANDRO ODOIEVSKI (1803 - 1839) y POLEYAIEV (1806 - 1838) son otros poetas que murieron a una

edad temprana, y cuyas vidas fueron quebrantadas por las persecuciones políticas. Odoievski era amigo de los decembristas. Después de 14 de diciembre de 1825 fue detenido y encerrado en la fortaleza de San Pedro y San Pablo; desterrado a Siberia, donde permaneció doce años, fue enviado luego al Cáucaso en calidad de soldado. Allí se hizo amigo de Lérmonov, quien escribió una de sus mejores elegías sobre la muerte de Odoievski. Las poesías de Odoievski (que no fueron impresas durante su vida) adolecen de cierto desaliño, pero era un verdadero poeta y amaba profundamente a su patria, como puede verse por su *Visión de un poeta* y por su poema histórico *Vasilko*.

El destino de Poleyaiev fue más trágico aún. Tenía solamente veinte años - brillante alumno de la Universidad de Moscú - cuando escribió un poema autobiográfico. *Saschka*, lleno de alusiones a los abusos de las autoridades y de términos calurosos en favor de la libertad. Ese poema fue mostrado a Nicolás I, quien ordenó que el poeta fuese enviado como soldado a un regimiento de línea. El servicio duraba a la sazón veinticinco años y Poleyaiev no veía ninguna posibilidad de librarse de ese estado. Más aún: por una ausencia no autorizada del regimiento -se había ido a Moscú para presentar al zar una súplica de liberación- fue condenado a mil azotes y sólo por una feliz casualidad pudo eludir esta pena. Nunca hizo las paces con su destino y en medio del horrible ambiente soldadesco de aquel entonces siguió siendo lo que era: un discípulo de Byron, Lamartine y Macpherson, un luchador valiente contra la tiranía, en sus versos escritos con lágrimas y con sangre. En trance de morir de tisis, en un hospital militar de Moscú, Nicolás I lo indultó, y cuando el poeta ya estaba muerto llegó la orden de promoverlo al grado de oficial.

Un destino semejante tocó también al poeta ucranio SCHEVTCHENKO (1814 - 1861), el cual fue enrolado como soldado en castigo de algunas poesías que escribió en 1847. Sus poemas épicos de la vida de los libres cosacos en los tiempos antiguos, sus desgarradoras poesías sobre la vida de los siervos se distinguen tanto por su contenido como por su hermosa forma, siendo al propio tiempo sumamente populares. Las obras de Schevtchenko pueden ser equiparadas a los más bellos modelos de la poesía universal.

De los prosistas de esa misma época sólo algunos pueden ser recordados en el presente libro, y aun éstos en pocas líneas. ALEJANDRO BESTUYEN (1797 - 1837), uno de los decembristas

deportados a Siberia y más tarde como soldado al Cáucaso, fue autor de novelas muy leídas. Como Pushkin y Lérmonov hallábase bajo la influencia de Byron y describía las “pasiones titánicas” en el estilo byroniano, así como aventuras maravillosas en el estilo de los novelistas franceses de la escuela romántica. Pero al mismo tiempo merece que se le considere como primer autor de novelas de la vida rusa en las que se debaten problemas sociales.

De los demás novelistas populares de la época hay que mencionar a ZAGOSKIN (1789 - 1852), autor de las novelas históricas muy populares *Iuri Miloslavski*, *Roslavl*, etc., escritas en un estilo patriótico sentimental; NARIEYIN (1780 - 1825), considerado por algunos críticos como un precursor de Gógol porque describió, en un estilo realista, los aspectos sombríos de la vida rusa; y LAYETCHNIKOV (1792 - 1868), autor de numerosas novelas históricas de la vida rusa que alcanzaron gran popularidad.

(1) *El célebre compositor Glinka ha creado sobre la base de esta historia de hadas una bellísima ópera (Ruslán y Ludmila), en la cual se vale de música rusa, finesa, turca y oriental para caracterizar a sus distintos personajes.*

CAPÍTULO III

GÓGOL

Sumario. - Rusia Menor. - *Noches de la granja en las cercanías de Dikanka y Mirgorod*. - La vida de la aldea y el humor. - *Cómo Iván Ivánovich se peleó con Iván Nikoforovich*. - El relato histórico *Tarás Bulba*. - *La Capa*. - La comedia *Revizór*. - Su influencia. - *Almas muertas*: tipos principales. - El realismo en la literatura rusa.

Con Gógol se inicia un nuevo período en la literatura rusa, llamada por los críticos “el período de Gógol”, que se prolonga hasta nuestros días. Gógol no era un gran-ruso. Nació en 1809, en una familia de nobles pequeños rusos o ucranianos. Su padre había demostrado ciertas aptitudes escribiendo varias comedias en ucraniano, pero Gógol lo perdió en su juventud temprana. Recibió su educación en una pequeña aldea de provincia, que abandonó bien pronto, y a los diecinueve años se encontraba ya en Petersburgo. En aquel tiempo soñaba con hacerse actor, pero los directores de los teatros imperiales de Petersburgo se negaron a admitirlo y Gógol se vio obligado a buscar otro campo de acción. Consiguió un empleo oficial, más el cargo de pequeño funcionario no era, momentáneamente, suficiente para interesarlo, por lo que se dedicó al campo de la literatura.

Debutó en 1829 con relatos breves de la vida campesina de Ucrania. Sus *Noches de la granja en las cercanías de Dikanka*, a las que siguió otra serie de pequeñas narraciones intituladas *Mirgorod* le conquistaron inmediatamente un renombre literario y lo introdujeron en el círculo de Yukovski y de Pushkin. Estos dos poetas entrevieron en el acto el genio de Gógol y lo acogieron con los brazos abiertos.

La Rusia Menor difiere considerablemente de las regiones centrales del imperio, es decir, de las gobernaciones que rodean a Moscú y que son conocidas con el nombre de Gran Rusia. La Rusia Menor se halla más hacia el sur, y todo lo que es meridional ejerce un poderoso atractivo sobre los habitantes del Norte. Las aldeas de la Rusia Menor no están dispuestas en calles, como las de la Gran Rusia, sino que son casitas pintadas en blanco se hallan diseminadas, lo mismo que en la Europa Occidental, y están rodeadas de huertas maravillosas. El clima más agradable, las

noches templadas, el idioma melodioso, la belleza de sus pobladores, que representan probablemente una mezcla de sangre sur-esclava, turca, polaca, los vestidos multicolores y las canciones líricas, todo eso hace a la Rusia Menor especialmente atractiva para el habitante de la Gran Rusia. Además, la vida en las aldeas de la Rusia Menor es mucho más poética que en las de la Gran Rusia. En Ucrania existe mayor libertad en las relaciones entre los mozos y las muchachas, quienes se encuentran con toda libertad aun antes del matrimonio; el aislamiento de la mujer, resultado de la influencia bizantina sobre Moscú, no existe en la Rusia Menor, donde predomina el influjo de Polonia. Los ucranianos han conservado también un caudal de tradiciones y de poemas épicos y canciones de los tiempos en que eran todavía cosacos libres y luchaban contra los polacos en el Norte y contra los turcos en el Sur. A ellos le tocó defender la religión greco-ortodoxa contra esos dos enemigos y hasta hoy día siguen siendo fieles a la Iglesia rusa; empero, en las aldeas ucranianas no existe esa pasión por las discusiones escolásticas en torno de las santas escrituras que tan frecuentemente se observa entre los cismáticos de Rusia. La religión de los ucranios está imbuida, en general, de un carácter poético.

La lengua ucraniana es por cierto mucho más melodiosa que la gran rusa, y actualmente se nota un movimiento que propicia el desarrollo literario de ese idioma; sin embargo, se encuentra, aún ahora, en estado de evolución, y Gógol ha hecho muy bien en escribir en la lengua gran-rusa, o sea, en la de Yukovski, Pushkin y Lérmontov. De este modo tenemos en Gógol una especie de unión entre las dos nacionalidades.

Sería imposible dar aquí una idea del humor y del ingenio que se encuentran en los relatos de Gógol inspirados en la vida de la Rusia Menor, sin citar páginas enteras. Es la risa bonachona de un joven que disfruta de la plenitud de la vida y se ríe, él mismo, contemplando las situaciones cómicas en que ha colocado a sus personajes: un diácono de aldea, un paisano rico, una matrona de aldea y un herrero aldeano. Está rebosante de dicha, ninguna nubecita obscurece el gozo de su vida. Cabe observar que los tipos que describe no se vuelven cómicos por capricho del autor; por el contrario, Gógol es siempre un realista escrupuloso. Cada campesino, cada diácono de sus narraciones está tomado de la vida real, y en este sentido el realismo de Gógol está dotado casi de un carácter etnográfico, sin perder jamás por eso su brillo poético. Todas las supersticiones de la vida campestre en una noche de

Navidad, cuando los espíritus malignos y los demonios están libres hasta que canta el gallo, desfilan ante el lector, al mismo tiempo que aparece ante nosotros toda la grandeza de ingenio que posee el ucraniano. Sólo más tarde la vena cómica de Gógol se cristalizó en lo que se puede llamar con justicia “humor”, es decir, en una especie de contraste entre el ambiente cómico y la triste realidad de la vida, que ha merecido a Pushkin la observación de que “debajo de su risa se perciben las lágrimas invisibles”.

No todos los relatos ucranianos de Gógol están tomados de la vida de la campiña. Algunos tratan de las clases elevadas de los pequeños pueblos. El cuento *Cómo Iván Ivánovich se peleó con Iván Nikoforovich* es una de las narraciones más humorísticas de la literatura universal. Iván Ivánovich e Iván Nikoforovich eran dos vecinos que vivían entre sí en excelentes relaciones; pero la inevitabilidad de su conflicto se trasluce ya desde las primeras líneas del relato. Iván Ivánovich era un hombre de modales exquisitos. Jamás ofrecía a un conocido un poco de rapé sin decir: “¿Puedo permitirme, señor, y rogarle que tenga la gentileza de servirse?” Distinguiase por su minuciosidad. Cuando se comía un melón, recogía la semilla en un papel sobre el cual escribía: “Este melón fue comido en tal o cual día”, y si tenía en su mesa a un amigo añadía: “en presencia de Fulano de Tal”. Pero en el fondo, Iván Ivánovich era un avaro que apreciaba en altísimo grado las comodidades de su vida y no tenía interés en hacer participar a otros de ellas. Su vecino Iván Nikoforovich, era todo lo contrario a él. Gordo y pesado, gustábanle las expresiones subidas. En los días calurosos de verano acostumbraba a quitarse la ropa y sentarse de esa forma en la puerta para calentarse la espalda. Cuando convidaba a alguien con un poco de rapés, ofrecía sencillamente la tabaquera y decía: “sírvese”. Ignoraba las maneras refinadas de su vecino y gustaba expresar sus opiniones en voz alta. Esos dos vecinos, tan distintos y cuyas fincas sólo estaban separadas por una tapia, debían forzosamente pelearse algún día, y así sucedió en efecto.

Un día, el gordo Iván Nikoforovich descubrió que su amigo poseía un viejo fusil, sin valor alguno, y se vio acometido por el deseo de obtener el arma. No tenía la menor necesidad de ella, y tal vez, por eso mismo quería poseerla. Y este deseo suyo promovió un conflicto que duró largos años. Iván Ivánovich observó muy cuerdamente a su vecino que no necesitaba para nada el fusil. El vecino, ofendido por esta observación, respondió que precisamente el arma era lo que más falta le hacía, y propuso a Iván Ivánovich

que sí no quería aceptar dinero, le ofrecería un...chanchito. Esta oferta fue considerada por Iván Ivánovich como una terrible ofensa: “¿Cómo puede un noble cambiar un fusil que es el símbolo de la caza y de la nobleza, por un chanchito?” Siguió a esto un cambio de palabras, y el ofendido vecino llamó a Iván Ivánovich “ganso”...Ello dio lugar a un odio mortal, lleno de episodios cómicos. Sus amigos se esforzaron por reconciliarlos y en cierta ocasión pareció que sus trabajos iban a ser coronados por el éxito; los dos enemigos fueron llevados a un sitio determinado, empujados ambos desde atrás por sus amigos comunes, Iván Ivánovich había metido ya la mano en el bolsillo para extraer la tabaquera y ofrecérsela a su amigo, cuando éste hizo la lamentable observación: “Permítame que se lo diga como amigo, Iván Ivánovich, usted se ha ofendido, el diablo sabe por qué; porque le he llamado ganso”...Todos los esfuerzos de los amigos resultaron vanos ante estas palabras faltas de tacto. La lucha se renovó con más amargura, y como la tragedia sigue a un paso a la comedia, los dos enemigos, a fuerza de llevar el asunto de tribunal en tribunal, quedaron en su vejez completamente arruinados.

TARAS BULBA - LA CAPA

La joya de las novelas ucranianas de Gógol es un relato histórico; *Tarás Bulba*, que evoca uno de los períodos más interesantes de la historia de Rusia Menor, el siglo XV. Constantinopla había caído en manos de los turcos, y, aun cuando en el occidente había surgido un poderoso Estado polaco-lituano, los turcos constituían, sin embargo, un peligro, tanto para la Europa oriental como central. Fue entonces cuando se levantaron los ucranianos para defender a Rusia y a Europa. Vivían en libres comunidades de cosacos, sobre las cuales los polacos comenzaban a ejercer un poder feudal. En tiempos de paz, esos cosacos dedicábanse a la agricultura en las estepas y a la pesca en los anchurosos ríos del suroeste de Rusia, llegando a veces hasta el Mar Negro, pero cada uno de ellos estaba armado y el país se hallaba dividido en regimientos. Apenas se tocaba a rebato, esa pacífica población se erguía como un solo individuo, oponiéndose al ataque de los tártaros y no regresaba a sus campos y a la pesca antes de que terminara la guerra.

En esa forma el pueblo estaba dispuesto siempre a resistir los

ataques de los musulmanes; no obstante, manteníase una vanguardia especial en el curso inferior del Dniéper, “detrás de las corrientes”, sobre una isla que pronto se hizo célebre bajo el nombre de Sicha. Hombres de todas las condiciones y categorías, incluso siervos fugitivos y bandidos, toda clase de aventureros podían venir y establecerse en la Sicha. Lo único que se les preguntaba era si iban a la iglesia, *“Bueno, haz la señal de la cruz-decía el hetmán de la Sicha al recién venido-y agrégate a la división que te plazca”*. Componíase la Sicha de unas sesenta divisiones, que se asemejaban a repúblicas independientes o a escuelas de varones -Scholae- que no se preocupaban de nada y viven en común. Ninguno de ellos poseía nada, fuera de sus armas. No se admitían mujeres en la Sicha, y prevalecía en ellas un espíritu de absoluta democracia.

El protagonista de la novela es un viejo cosaco, Tarás Bulba, que ha vivido muchos años en la Sicha, pero que ahora pasa tranquilamente su vejez en una finca. Sus dos hijos han estudiado en la Academia de Kiev y volvieron a casa después de varios años de ausencia. Su primer encuentro con el padre es muy característico. Cuando el padre se echa a reír de sus largos vestidos, que a su modo de ver no cuadran para un cosaco, el hijo mayor, Ostáp, lo invita a una lucha de puñetazos. El viejo queda encantado de la invitación y se traban en la lucha, hasta que el padre, respirando apenas, exclama: *“Palabra de honor que es un buen luchador; ciertamente, no hace falta proseguir la prueba; será un buen cosaco. Y bien ¿cómo te va, hijo mío? Vamos a besarnos”*. Y ya al día siguiente de su arribo, sin dejar a la madre recrearse con la vista de sus hijos, Tarás los conduce a la Sicha, que, conforme ocurría a menudo es aquella época, empezó bien pronto a prepararse para una guerra, causada por la persecución de los señores polacos contra los ucranianos.

La vida de los cosacos libres en la República “detrás de la corriente” y sus métodos de guerra están admirablemente descritos en ese relato; pero, gracias al tributo que Gógol rendía al romanticismo de entonces, convirtió al hijo menor de Tarás, Andrés, en un personaje sentimental que se enamora de una aristócrata polaca y se pasa a las filas enemigas mientras su padre y su hermanos luchan contra los polacos. La guerra se prolonga casi un año con éxito alternado, hasta que el hijo menor de Tarás cae prisionero, durante una incursión de los polacos, y el propio padre lo mata por su traición. El hijo mayor cae en manos de los polacos, quienes lo conducen a Varsovia, donde muere en la

tortura, y Tarás regresa a Ucrania, reúne un formidable ejército y realiza una de esas invasiones a Polonia de que está llena la historia de los dos países durante dos siglos. Tarás mismo cae prisionero en poder del enemigo y muere en el palo de suplicio, demostrado el desprecio de la vida y del dolor tan característicos de esa raza vigorosa y guerrera. Este es, brevemente expuesto, el argumento de la narración, abundante en maravillosas escenas sueltas.

Tarás Bulba no satisface, evidentemente, las exigencias modernas del realismo. Se deja sentir demasiado allí la influencia de la escuela romántica. El hijo menor de Tarás no es un ser vivo y la dama polaca fue inventada por Gógol por requerirlo el plan de la novela: fácil es ver que Gógol no ha conocido jamás una mujer de esa naturaleza. En cambio, el viejo cosaco y su hijo mayor, así como los campamentos de los cosacos, están pintados de un modo realista y las descripciones dan la ilusión de una vida real. El lector se siente invadido de simpatía hacia el viejo Tarás, en tanto que el etnógrafo tiene la impresión de que se halla en presencia de una admirable combinación de un excelente documento etnográfico y una reproducción poética de una época pasada y altamente interesante; al propio tiempo las descripciones son tanto más reales, cuanto más poéticas son.

Después de las narraciones de ambiente ucraniano, escribió Gógol algunos relatos de la vida de la Gran Rusia, especialmente de la de Petersburgo. Dos de los cuentos, *Memorias de un loco* y *La capa*, son dignos de una mención especial. La psicología del loco está muy bien diseñada. En lo que se refiere a *La capa*, es este el relato en que Gógol ha sabido mejor que en parte alguna ocultar "lágrimas invisibles" debajo de su risa. La vida miserable de un pequeño empleado del Estado, que descubre con un sentimiento de horror que su capa está tan raída que ya no es posible arreglarla; su nerviosidad el día en que la capa queda terminada y cuando la prueba por primera vez; y finalmente su desesperación, en medio de la indiferencia general, cuando los ladrones le despojan de ella - cada línea de esa obra lleva la huella de un gran artista. Bastará decir que ese cuento produjo a su publicación y produce ahora tal impresión, que desde Gógol aquí se ha dicho que todo novelista ruso ha vuelto a transcribir *La capa*.

EL INSPECTOR GENERAL

Si las narraciones de Gógol fueron un punto de partida en la historia del desenvolvimiento del cuento ruso, su comedia *El inspector general -Revizór-*, fue, a su vez, un punto de arranque en la historia del desarrollo del drama ruso un modelo para cada dramaturgo que ha venido después de Gógol. *Revizór* significa en ruso un funcionario de importancia enviado por el ministerio a alguna ciudad de provincia para investigar las condiciones de la Administración local; la comedia de Gógol se desarrolla en un pueblecito, del cual *“puedes escapar tres años seguidos sin que llegues a ningún punto fijo”*. Esa pequeña localidad –según lo saben los espectadores apenas se levanta el telón– debe ser visitada por un inspector. El jefe de policía local –en aquella época era al mismo tiempo el alcalde–, convoca a los funcionarios principales del pueblo para comunicarles la noticia. La noche anterior había tenido un mal sueño: habían entrado dos ratas, que, después de olfatear, se fueron; algo debía de haber en ese sueño y, efectivamente, lo había: pues esta mañana recibió una carta de un amigo suyo de Petersburgo en la que le comunica que un inspector bajaría al pueblo y –lo que es peor– *¡vendría de in-cóg-ni-to!* El honorable alcalde aconseja a los funcionarios que pongan orden en sus respectivas oficinas. Los internados en el hospital llevan ropa tan sucia que se les podría confundir con deshollinadores. El presidente del tribunal, que es un apasionado amante de la caza, cuelga su traje de cazador en el salón del Juzgado y sus empleados han convertido la sala de espera en un depósito de aves. En una palabra, es preciso poner orden en todo. El alcalde está sumamente intranquilo. Todo el tiempo recibía soborno de los comerciantes, guardando en su bolsillo el dinero destinado a la construcción de una iglesia, y hace una semana ha hecho azotar a la viuda de un suboficial, a pesar de que no tenía derecho para ello. ¡Y he ahí que viene un inspector! Pide al jefe del correo, *“en bien de todos, abrir un poquito toda carta dirigida desde la aldea hacia Petersburgo...y si aparece en alguna de ellas una queja o una denuncia, que sea detenida la carta”*. El encargado del correo, muy aficionado al estudio de los caracteres humano, dedicábase y desde hacía tiempo, sin la recomendación del alcalde, al interesante entretenimiento de leer las cartas y accede por lo tanto en el acto a la petición del alcalde.

Precisamente en aquel momento entran Pedro Ivánovich Dóbchinsky y Pedro Ivánovich Bóbchinsky. Todo el mundo los

conoce; vosotros también los conocéis perfectamente: son individuos que desempeñan el papel de un diario local. Van ambulando durante el día por el pueblo y tan pronto como han averiguado algún asunto de interés, se apresuran a difundir la noticia, interrumpiéndose uno al otro, y corriendo en seguida a otro sitio para propalar la novedad. Acaban de estar en el único hotel y han visto allí a una persona sospechosa: un joven *“que tiene, sabe usted, algo de extraordinario en el semblante, lleva una indumentaria rara y se pasea continuamente por la pieza, sumido en reflexiones”*. *“Desde hace dos semanas se alberga allí, no paga un centavo y no da señales de partir. “¿Qué hará tanto tiempo en un pueblo como el nuestro?”* Y después, mientras se desayunaban, el joven pasó delante y miró inquisitoriamente en sus platos, ¿quién será? El alcalde y todos los presentes resuelven que ese joven no es otro sino el inspector, que vive de incógnito en el pueblecillo...Esta sospecha provoca una confusión general. El alcalde se dirige de inmediato al hotel para indagar la cosa. Su mujer y sus hijas son presas de una gran agitación.

El extranjero que ha alborotado tanto al pueblo es simplemente cierto jovenzuelo, Jlestákov, que se encuentra de paso, en camino de ver a su padre. En una estación postal se topó con un capitán gran jugador de cartas y perdió todo lo que llevaba en el bolsillo. Debido a eso no podía continuar el viaje, ni pagar al hotelero, quien se negó a concederle más crédito. El joven estaba terriblemente hambriento, por lo que no tenía nada de extraño que haya mirado con tanta ansia los platos de los dos personajes y se valiera de toda clase de artificios para obligar al dueño a darle algo de comer. En el preciso momento en Jlestákov se empeña en poner término a un trozo de albóndiga dura como una piedra, entra el alcalde, y eso da margen a una de las escenas más cómicas: el joven supone que el alcalde ha venido para detenerlo y el alcalde cree que habla con el inspector, que no quiere darse a conocer. El alcalde propone al joven que se mude a otra casa, más cómoda. *“No, gracias, no tengo la intención de ir a la cárcel”*, contesta aquél. Pero el alcalde logra convencer al presunto inspector que se mude a su casa, y en vez de un régimen de hambre, comienza Jlestákov a llevar una vida holgada. Todos los empleados se presentan ante él en fila y cada cual se siente dichoso de poder deslizarle algún “regalo”. Llegan los comerciantes quejándose contra el alcalde; la viuda que recibió los azotes también viene a presentar su queja...Al mismo tiempo el joven inicia un flirt tanto con la esposa como con la hija del alcalde y, sorprendido en una

situación muy patética, de rodillas ante la madre, solicita, sin inmutarse, la mano y el corazón de la hija. Pero, llegado tan lejos, el joven, dueño ya de una regular suma de dinero, se apresura a abandonar el pueblo con el pretexto de ir a ver a un tío diciendo que estará de regreso dentro de un par días...

Fácil es de imaginarse la alegría del alcalde. ¡Su excelencia, el inspector, va a casarse con su hija! Tanto él como su mujer acarician toda clase de proyectos. Se mudarán a Petersburgo; en seguida el alcalde será nombrado general y ¡ya veréis cómo tratará a los otros alcaldes!...La alegre noticia se difunde por la localidad y todos los funcionarios y representantes de la buena sociedad acuden a felicitar al viejo alcalde. Reúnese en su casa un crecido público y el feliz anfitrión recibe las congratulaciones con orgullo... De pronto entra el jefe del correo. Ha seguido el consejo del alcalde y ha abierto una carta que el presunto inspector envió a un amigo en Petersburgo. Ha traído consigo esa carta. Ese joven no era un inspector y he ahí lo que le escribe a su amigo acerca de sus aventuras en la ciudad de provincia:

EL JEFE DE CORREO (Leyendo). -“Me apresuro a informarte, querido amigo, acerca de mis aventuras maravillosas. En medio del camino he sido literalmente despojado por un capitán de infantería, a tal punto que el dueño del hotel estuvo por meterme en la cárcel; pero de pronto, gracias a mi aspecto y traje petersburguenses, todo el pueblo me ha tomado por un inspector general. Y ahora vivo en casa del alcalde, me divierto y hago la corte a su mujer y a su hija...Todavía no me he decidido con cuál de las dos empezar; pienso hacerlo antes con la madre, porque según parece está dispuesta a todos los favores. ¿Te acuerdas de los tiempos en que pasábamos miseria y comíamos donde nos daban, sin pagar, y cómo un día el confitero me tomó del cogote por los pasteles que había comido “a cuenta del rey de Inglaterra?” (Expresión que significaba entonces “gratis”). Ahora las cosas han cambiado totalmente. Todos me prestan dinero, cuanto yo quiero. Son tipos muy originales: reventarías de risa viéndolos. Sé que escribes en los diarios: mételos en tu literatura. En primer término, el alcalde, estúpido como un caballo castrado.

EL ALCALDE.- ¡No puede ser! ¡Eso no dice ahí!

EL JEFE DEL CORREO (Mostrando la carta).-Léala usted mismo...

EL ALCALDE. (Leyendo).-“Como un caballo castrado”... ¡No puede ser! ¡Usted lo ha escrito!

EL JEFE DEL CORREO.- ¿Cómo podría haberlo hecho?

LOS PRESENTES.- ¡Lea, lea!

EL JEFE DEL CORREO (Prosiguiendo la lectura).-“El alcalde, estúpido, como un caballo castrado”...

EL ALCALDE.- ¡Demonio! ¿Qué necesidad tiene de repetirlo? Como si no dijera eso allí.

EL JEFE DE CORREO.-Uhm. Uhm, sí. (Leyendo)“Caballo castrado. El jefe del correo es también un buen hombre”... (Dejando de leer).Aquí se expresa de mí en forma inconveniente.

EL ALCALDE.- ¡Léalo!

EL JEFE DE CORREO.- ¿Para qué?

EL ALCALDE.- ¡Diablos! Del momento que usted lee, lea ¡Lea todo!

ARTEMIO FILIPOVICH (Presidente de una institución de beneficencia).-Permítame, yo voy a leer. (Se pone los anteojos y lee): “El jefe del correo es completamente igual al portero del departamento; un tunante que gusta, por lo visto la bebida”.

EL JEFE DE CORREO (A los presentes).- ¡Qué chiquilín! Merece azotes. ¡Nada más!

ARTEMIO FILIPOVICH (Continua leyendo).-“El presidente de las instituciones de benefi...fi...” (Se interrumpe).

KOROBKIN.- ¿Por qué dejó de leer?

ARTEMIO FILIPOVICH.- Es una letra ilegible...Por lo demás, se ve que es un infame.

KOROBKIN.- Deme a mí la carta. Tengo mejor vista (quiere tomar la carta)

ARTEMIO FILIPOVICH (Se resiste a entregársela).-No, no hay necesidad. Este pasaje pues ser omitido, y más adelante ya se puede leer.

KOROBKIN.-Deme la carta, quiero ver lo que pasa allí.

ARTEMIO FILIPOVICH.-Si es para leer, la voy a leer yo, por que más adelante la letra es clara.

EL JEFE DE CORREO.- No, no, lea todo. Hasta ahora se ha leído todo.

TODOS.-Artemio Filipovich, ¡entregue la carta! (A Korobkin) ¡Lea!

ARTEMIO FILIPOVICH.- Ya, ya (Entrega la carta). Aquí está; pero un momento... (Tapa con el dedo un pasaje).Empiece aquí. (Todos lo rodean).

EL JEFE DE CORREOS.- ¡Lea, lea! ¡Tonterías, lea todo!

KOROBKIN (Leyendo):- “El Presidente de las instituciones de beneficencia es propiamente un chancho con solideo”.

ARTEMIO FILIPOVICH (A los presentes):-¡Por cierto que no es nada espiritual! ¡Un chancho con solideo! ¿Dónde se ha visto que un chancho lleve solideo?

KOROBKIN (Continúa leyendo).-“El inspector de escuela está impregnado de olor a cebolla”.

EL INSPECTOR (A los presentes):-Palabra de honor que nunca tocó la cebolla.

EL JUEZ (Aparte).-Gracias a Dios, de mí nada se dice.

KOROBKIN (Leyendo).-“El juez”...

EL JUEZ.- ¡Ya sale!... (En voz alta) ¡Señores me parece que la carta es demasiado larga, y para qué diablos vamos a leer semejante inmundicia!

EL INSPECTOR.- ¡No, no!

EL JEFE DE CORREO.- ¡No, siga leyendo!

ARTEMIO FILIPOVICH.- ¡No, siga leyendo!

KOROBKIN (Prosiguiendo):- “El juez Liápkín-Tiápkín es un hombre demasiado “mauvais ton” (Se detiene) Debe ser una palabra francesa.

EL JUEZ.- El diablo sabe lo que significa eso. Si significara “estafador”, sería pasable, pero puede significar algo peor.

En una palabra, la carta produce viva sensación. Los amigos del alcalde están encantados de verlo a él y a su familia en esa situación; todos se acusan entre sí, y finalmente, caen sobre Dóbchinsky y Bóbchinsky; pero en ese mismo instante aparece un gendarme que anuncia en voz alta: “Un funcionario de Petersburgo, llegado por orden imperial, quiere ver a los señores en el acto. Para en el hotel”. El telón cae sobre un cuadro vivo que Gógol mismo ha diseñado a lápiz. Ese cuadro suele ser reproducido en sus obras y revela con qué fino sentido artístico se imaginaba sus personajes.

El inspector general señala una nueva era en el desarrollo del arte dramático en Rusia. Todas las comedias y los dramas representados en aquella época -excepto, claro está, *La desgracia del ingenio*, de Griboiedov, cuya representación, dicho sea de paso, fue prohibida-, ni siquiera merecen el nombre de literatura dramática, tan imperfectos y pueriles eran. *El inspector general*, en cambio, habría iniciado una época, a su aparición, en 1835, en cualquier otro idioma. Sus cualidades escénicas podrían ser apreciadas por cualquier buen actor, su humor sano y cordial, la naturalidad de las escenas cómicas, que provienen precisamente de los caracteres verdaderos de los personajes que aparecen en

esa comedia, el sentido de la medida que prevalece en ella.-todas esas cualidades hacen de la obra de Gógol una de las mejores comedias del mundo.

Si las condiciones de vida que se pintan en ella no fueran tan exclusivamente rusas y no se refieran a una época tan lejana, desconocida fuera de Rusia, esa comedia sería conocida como verdadera joya de la literatura universal. Y esta es la razón por la que, hace algunos años, cuando fue presentada en Alemania por actores que conocían bien la vida rusa, la comedia obtuvo un éxito clamoroso.

El Inspector General provocó una tal tempestad de descontento en las esferas reaccionarias de Rusia, que ya no había esperanza de que la comedia que Gógol empezó a escribir después, y que trataba de la vida de los funcionarios rusos en San Petersburgo (*La cruz de Vladimiro*), pudiese ser representada, razón por la cual ni la ha terminado, publicando tan sólo algunas escenas notables: *La mañana de un hombre ocupado*, *El proceso*, etc. Otra comedia suya, *El matrimonio*, en la que describe las vacilaciones y el miedo que experimenta un solterón antes de su casamiento, el que elude finalmente saltando por una ventana, minutos antes de iniciarse la ceremonia nupcial, conserva aún ahora su interés. Está tan llena de situaciones cómicas y los más talentosos actores la aprecian a tal punto que hasta hoy en día la incluyen en los repertorios más escogidos del teatro ruso.

ALMAS MUERTAS

La obra capital de Gógol es la novela o poema, como la llamara él mismo, *Almas muertas*. Esta narración carece de argumento, mejor dicho, su argumento es simplicísimo. La idea, lo mismo que el tema de *El inspector general*, le fue sugerida por Pushkin. En aquellos tiempos, cuando florecía la servidumbre en Rusia la aspiración de cada noble era poseer a lo menos un par de centenas de siervos. Estos vendíanse entonces como esclavos y podía adquirírselos sueltos -es decir, sin la tierra-. Cierta noble necesitado, un tal Chichicov, concibió a este propósito un plan muy ingenioso: como el censo se efectuaba cada diez o veinte años y todo propietario de siervos debía entre un censo y otros, pagar al gobierno impuestos por cada alma masculina que poseyera en el momento del último por censo, aun cuando parte de esas almas muertas no se contaran ya entre los vivos, ocurriósele a Chichicov

la idea de sacar provecho de esa anomalía. El adquiriría esas almas muertas a un precio ínfimo: los propietarios serán felices de librarse de esa carga y sin duda las cederían a cualquier precio; después de haber adquirido unos doscientos o trescientos de esos siervos imaginarios, Chichicov compraría algún terreno barato en las estepas meridionales, trasladaría, desde luego sobre el papel, esas almas muertas sobre aquella tierra, las registraría como si realmente se estableciesen allí y luego empeñaría en el Banco de los terratenientes esa nueva y extraña propiedad. De ese modo podría fácilmente echar las bases de su fortuna. Con este proyecto llega Chichicov a una ciudad de provincia e inicia la empresa. Ante todo hace las visitas necesarias. El recién venido se puso a visitar a todos los funcionarios de la ciudad. Fue a presentar su homenaje al gobernador, que era, como resultó, igual a Chichicov: ni gordo ni delgado. Llevaba sobre el cuello la cruz de la orden de Ana y hasta se decía que estaba para recibir la gran cruz; pero, después todo, era muy bueno y hasta solía bordar personalmente su tul; luego fue a ver al vicegobernador, al fiscal, al presidente del tribunal, al jefe de policía, al jefe de las fábricas de la Corona...lástima que sea difícil recordar a todos los poderosos de ese mundo; basta decir que el recién venido desplegó una extraordinaria actividad en lo que se refiere a sus visitas. Hasta fue a presentar sus respetos al inspector sanitario y al subintendente de la ciudad y después se quedó largo rato en su coche pensando sí debía aún ir a visitar a alguien; pero ya no había más funcionarios en la ciudad. En sus conversaciones con todos estos funcionarios influyentes intercalaba hábilmente una lisonja para cada uno de ellos. Hablando con el gobernador, le hizo incidentalmente la observación que al entrar en su gobernación se penetraba en un paraíso: los caminos son lisos como terciopelo, y que los gobiernos que nombran funcionarios prudentes son dignos sin duda alguna, de la gratitud general. Al jefe de policía le expresó algo muy lisonjero acerca de los gendarmes y en sus conversaciones con el vicegobernador y con el presidente del tribunal, que no era más que "consejeros de Estado", empleó dos veces, como por error, el título de "Excelencia", lo que les agradó a ambos. El resultado de todo esto fue que el gobernador invitó a Chichicov a asistir esa misma noche a una cena que daba en su casa; los demás funcionarios también lo invitaron, unos a almorzar, otros jugar a las barajas o tomar el té.

Chichicov evitaba hablar de sí mismo, y cuando lo hacía, expresábase en términos vagos, con rara modestia, dando en estos

casos a su conversación un giro piadoso. Decía, por ejemplo, que era un ser insignificante y que no era digno de que se hablase de él; que había padecido mucho en su vida; que había sufrido por la verdad, en su servicio al Estado; que tenía muchos enemigos, quienes hasta llegaron a intentar contra su vida y que ahora quería buscar un rincón tranquilo donde vivir y que habiendo llegado a esta ciudad, consideraba un deber suyo testimoniar su respeto hacia sus autoridades principales. Esto era todo lo que se pudo saber acerca del recién venido, el cual hizo bien pronto su aparición en la velada del gobernador. Y allí volvió a producir la impresión más favorable.

“Sabía desempeñarse en cualquier circunstancia, y demostró ser un experimentado hombre de mundo. De cualquier cosa que se hablara, sabía siempre intervenir en la conversación. Si se hablaba de caballos, él también hablaba de caballos, si la conversación giraba en torno de los mejores perros de caza, Chichicov hacía también aquí observaciones pertinentes, si se aludía a una investigación realizada por el juez de casación, demostraba que no le eran ajenas las chicanas judiciales; cuando se analizaba el juego del billar, no se quedaba atrás, si se hablaba de la virtud, aludía a ella con lágrimas en los ojos, y sí la conversación de refería a la manera de fabricar el aguardiente, conocía todo lo concerniente a esto, como si hubiese sido alguna vez empleado de impuestos o inspector del ramo. Pero lo más notable era que lograba imprimir a todo un aire de sensatez, y sabía comportarse en cada circunstancia. No hablaba demasiado alto, ni demasiado bajo, sino exactamente como se debe hablar. En una palabra, de cualquier lado que se le tomase, era un hombre completamente honesto. Todos los funcionarios estaban felices con la llegada de la nueva persona”.

Se ha dicho con frecuencia que el Chichicov de Gógol es un tipo eminentemente ruso. ¿Pero eso es verdad? ¿No se ha topado cada uno de nosotros con un Chichicov? Un hombre de edad mediana, ni demasiado grueso ni demasiado delgado, que se mueve con la destreza de un militar... Por complicado que sea el asunto de que habla con uno, sabe cómo afrontarlo y cómo llamar vuestra atención de mil modos, diversos. Si habla con un viejo general se eleva hasta la comprensión de la grandeza de la patria y de su gloria militar. No es un patriota belicoso, ciertamente que no; pero posee la medida adecuada por el amor a la guerra y por las victorias que necesita un hombre que quiere ser considerado como patriota. Si encuentra a un reformador sentimental, él también es sentimental

y partidario de las reformas, etc. Y siempre tiene presente el objeto al cual tiende y se esforzará en interesaros por él. Chichicov puede comprar almas muertas o acciones de ferrocarril, reunir dinero para alguna institución de beneficencia o buscar un empleo en un banco siempre será un tipo inmortal e internacional. Lo encontramos en todas partes, pertenece a todos los países y a todos los tiempos; sólo adquiere formas variadas, según las exigencias de la nacionalidad y del tiempo.

Uno de los primeros latifundistas con quien Chichicov habló acerca de su intención de adquirir almas muertas fue Manilov, también un tipo universal, con el agregado de esos rasgos especiales rusos que la tranquila vida de propietario de siervos puede añadir a semejantes carácter. *“Por su aspecto era un hombre distinguido”, dice Gógol; “sus rasgos no carecían de algo agradable, pero parecía que se había puesto demasiado azúcar en ellos”*. Después de haber hablado con él un minuto no podéis dejar de exclamar: *“¡Qué hombre gentil y agradable!”* El segundo minuto no decía nada, pero en el tercero exclamáis: *“¡El diablo sabe qué hombre es éste!”* y os vais, y si no os vais, sentís un tedio mortal. Jamás escuchareis de él una palabra animada o entusiasta. Todo hombre demuestra interés o entusiasmo por algo. Manilov no posee una gota de eso, siempre tiene el mismo plácido temperamento; parece sumirse en reflexiones, pero nadie sabe lo que piensa. *“A veces-dice Gógol- contemplando desde el balcón el patio y el riachuelo, decía: “Qué bueno sería si se hiciese un pasaje subterráneo de la casa al arroyo o si se construyese un puente de piedra sobre el riacho, con hermosos almacenes a los dos lados, y en ellos hubiese comerciante que vendiesen toda clase de mercadería útiles para los campesinos. En esos momentos sus ojos se volvían tiernos y su rostro tomaba una expresión de suma placidez”*. Pero hasta los proyectos menos complicados tenía Manilov pereza de ejecutarlos. *“En su casa faltaba siempre algo; había en su sala de recibo excelentes muebles, tapizados de finísima seda, que seguramente habían costado mucho dinero; pero para dos sillas no alcanzó la seda y quedaron así, cubiertas de simple arpillera. Y durante muchos años el dueño de casa advertía sus visitantes en los siguientes términos: “No os sentéis en estas sillas, no están terminadas todavía”*. No menos características eran sus relaciones conyugales. *“Su mujer... pero estaban muy satisfechos uno del otro. Aun cuando habían transcurrido ya ocho años desde que se casaran, mostrábase solícito siempre que se presentaba la ocasión de ofrecerse recíprocamente un pedazo de*

manzana, un caramelo o una nuez y decían, con una voz tierna que expresaba infinito amor: “Abre, tesoro mío, tu boquita y te pondré esta pequeña golosina”. Naturalmente la boquita abríase de un modo muy gracioso. Para el cumpleaños del marido la esposa preparaba siempre alguna sorpresa, por ejemplo, una fundita bordada para los escarbadiantes; Y muy a menudo, mientras estaban sentados sobre el diván, sin saber por qué, él dejaba a un lado su pipa y ella su labor y se daban un beso tan dulce y prolongado que en ese tiempos se podría fumar cómodamente un cigarrillo. En suma, eran, como se dice, completamente felices”.

Claro está que Manilov jamás pensaba en su propiedad y en la situación de los campesinos. No sabía absolutamente nada de tales cosas y dejaba todo en manos de un hábil administrador, bajo cuyo mando los siervos de Manilov eran tratados peor que por el señor más brutal. Millares de esos Manilov vivían en Rusia a mediados del siglo pasado, y yo creo que si miráramos bien en torno nuestro hallaríamos tales tipos “sentimentales” en muchos otros países.

Fáciles de imaginarse qué galería de retratos ha podido reunir Gógol siguiendo a Chichicov en sus peregrinaciones de un propietario al otro, en tanto que su héroe trataba de comprar el mayor número de “almas muertas”. Cada uno de los propietarios descritos en *Almas Muertas*: el sentimental Manilov, el estrafalario y astuto Sobakevich, el tremendo mentiroso y estafador Nozdrev, la fosilizada y antediluviana señora Korobotchka, el avaro Pluschkin, todos ellos se han hecho nombres comunes en la conversación rusa. Algunos de ellos, verbigracia el avaro Pluschkin, están pintados con tan profunda comprensión psicológica que sin querer se plantea la pregunta de si es posible hallar en alguna otra literatura un retrato más humano de un avaro.

Al final de su vida, Gógol, que padecía de una enfermedad nerviosa, cayó bajo la influencia de los “pietistas” -especialmente de la señora A.A.Smirnova (Rosset, de soltera)- y comenzó a considerar sus escritos como el pecado de su vida. Dos veces, en un paroxismo de auto-acusación religiosa, quemó el manuscrito del segundo tomo de *Almas Muertas*, el que circulaba en copias manuscritas. Los últimos diez años de su vida fueron extremadamente penosos. Repudió su producción literaria y publicó un libro muy pernicioso, *Correspondencia con los amigos*, en el que, bajo la máscara de humildad cristiana, adoptó una actitud demasiado arrogante con respecto a toda la literatura, incluso sus propias obras. Murió en Moscú, en 1852.

Apenas hay necesidad de decir que el gobierno de Nicolás I

consideraba muy peligrosas las obras de Gógol. A duras penas éste y sus amigos obtuvieron el permiso para poner en escena *El inspector general -Revizór-*, y ese permiso sólo fue conseguido gracias a Yukovski. *Revizór* fue representado por voluntad expresa del zar. Increíbles dificultades encontró Gógol antes de lograr la autorización para publicar el primer volumen de *Alma Muertas*, y cuando la primera edición quedó agotada no fue posible, mientras reinaba Nicolás I, obtener el consentimiento para publicar otra edición. A la muerte de Gógol, publicó Turguéniev en un diario de Moscú una breve necrológica, que en verdad no contenía nada de particular (“a cualquier vulgar comerciantes los diarios le hubieran dedicado una necrología mejor”-observó a este respecto el propio Turguéniev) y por este hecho fue arrestado y sólo gracias a sus amigos influyentes la pena que le había impuesto Nicolás I fue cambiada por la de expulsión de Moscú y residencia forzosa en su propiedad rural. De no haber intervenido sus amigos, personajes de alta posición, Turguéniev hubiera sido desterrado, como Pushkin y Lérmontov al Cáucaso o a Siberia.

La policía de Nicolás I no estuvo del todo equivocada cuando atribuía a Gógol una gran influencia sobre las mentes de los rusos. Sus obras circulaban en gran número de ejemplares manuscritos. En mi infancia solíamos copiar el segundo tomo de *Almas Muertas*, del principio al fin, así como varias partes del primer volumen. Todo el mundo consideraba entonces esa obra como una formidable acta de acusación contra la servidumbre, y lo era en efecto. En este sentido Gógol ha sido el precursor del movimiento literario contra la servidumbre que se inició en Rusia algunos años después, durante y especialmente después de la guerra de Crimea. Gógol no expresó jamás sus ideas personales sobre el asunto, pero los cuadros de los propietarios rurales que ha pintado en sus obras, y de las relaciones de éstos con sus siervos- especialmente donde se describe los trabajos gratuitos de los siervos-, fueron acusaciones mucha más fuerte de las que Gógol hubiese formulado si hubiera relatado hechos reales acerca de la conducta brutal de los señores para con sus siervos. Y en verdad, es imposible leer *Almas Muertas* sin llegar a la conclusión de que la servidumbre era una institución que preparaba su propia ruina. Embriagarse, comer en abundancia, malgastar el trabajo del siervo con el solo fin de mantener centenares de siervos o crear cosas inútiles como el puente del sentimental Manilov, tales eran los rasgos característicos de los señores de entonces; y cuando Gógol quiso representar a un propietario que menos ventajas pecuniaria obtuvo

del trabajo de sus siervos para enriquecerse, tuvo que elegir a un propietario de descendencia no rusa; y efectivamente, entre los señores rusos semejante hombre hubiera sido un caso excepcional.

En cuanto la influencia literaria de Gógol, fue colosal y perdura aún hasta hoy en día. Gógol no era un pensador profundo, pero sí una gran artista. Su arte es realismo puro, impregnado, empero, del deseo de crear algo bueno y grande para la humanidad. Si ha escrito las cosas más cómicas, no lo hizo para burlarse de las debilidades humanas, sino que ha tratado de despertar el deseo de algo mejor y más grande, y siempre ha conseguido este objeto. El arte, según el concepto de Gógol, es una antorcha que alumbra el camino hacia un ideal superior. Sin duda, gracias a este elevado concepto del arte ha invertido Gógol tanto tiempo en elaborar los esquemas de sus obras y en tratar tan cuidadosamente cada línea que debía publicar.

La generación de los decembristas seguramente hubiera introducido en la novela ideas políticas y sociales. Pero esa generación había desaparecido y a Gógol le tocó ser el primero en introducir el elemento social en la literatura rusa y en darle un sitio prominente y dominante. Aun cuando hasta ahora queda abierta la cuestión de si Pushkin o Gógol ha sido el padre del realismo en la novela rusa- Turguéniev y Tolstói sostienen que fue Pushkin-, no hay duda alguna de que los escritos de Gógol han introducido en la literatura rusa el elemento social y la crítica social, basados en el análisis de las condiciones en que se encontraba entonces Rusia. Las novelas campestres de Grigorovich, *Las memorias de un cazador*, de Turguéniev y las primeras obras de Dostoievski fueron una consecuencia directa de la iniciativa de Gógol. El problema del realismo en el arte ha suscitado hace poco inúmeras discusiones en conexión, principalmente, con las primeras obras de Zola; pero nosotros, los rusos, que hemos tenido un Gógol y hemos conocido el realismo en sus mejores formas, no podíamos juzgar el arte con el criterio de los realistas franceses. En Zola notábamos gran parte de ese romanticismo que él mismo combatía, y en su realismo, en la medida en que se manifestó en sus escritos del primer período, veíamos un paso hacia atrás en relación con el realismo de Balzac. Según nuestro modo de ver, el realismo no puede limitarse al análisis de la sociedad: necesita tener un fondo más elevado; las descripciones realistas deben ponerse al servicio de un fin idealista. Menos aún podemos comprender el realismo como una

mera descripción de los aspectos más bajos de la vida, porque un escritor que limita sus observaciones a los aspectos más bajos de la vida no es a nuestro juicio, un realista. La degeneración no es el rasgo único ni dominante de la sociedad moderna, considerada como un todo. En consecuencia, el artista que reduce sus observaciones a los aspectos bajos y degenerados de la vida no para un fin determinado y que no nos da a entender que sólo toma en cuenta un ángulo reducido de la vida, tal artista no concibe la vida como ella es: sólo conoce un aspecto de ella y el menos interesante.

El realismo en Francia fue sin duda una protesta necesaria, en parte contra el romanticismo desenfrenado, pero principalmente contra el arte elegante que se deslizaba sobre la superficie y se negaba analizar los motivos muy inelegantes de los hechos elegantes, contra el arte que ignoraba las frecuentes consecuencias terribles de la llamada vida correcta y elegante. Rusia no tenía necesidad de semejante protesta. A partir de Gógol el arte no se limita a una sola clase de la sociedad. Debía reflejarlas a todas, representadas en forma realista y penetrar bajo la superficie de las relaciones sociales. Por eso estaban de más todas las exageraciones que en Francia constituían una reacción necesaria y sana. Entre nosotros no hacía falta caer en los extremos para librar al arte de las prédicas moralizadoras. Nuestro gran realista, Gógol, había mostrado ya a sus sucesores cómo el realismo puede ser puesto al servicio de fines superiores, sin perder por ellos su penetración o su capacidad de representar fielmente la vida.

CAPÍTULO IV

TURGUÉNIEV - TOLSTÓI

Sumario. - TURGUÉNIEV: caracteres principales de su arte. - *Recuerdos de un cazador*. - Pesimismo de sus primeras novelas. - Su serie de narraciones que describen los tipos representativos de la sociedad rusa. - *Rudin*. - *Lavretzki*. - *Elena e Insárov*. - *Bazárov*. - Por qué no fué comprendido *Padres e Hijos*. - *Hamlet y Don Quijote*. - *Tierras Vírgenes*: el movimiento de ir con el pueblo. - *Poemas en prosa*. - TOLSTÓI: *Infancia y Adolescencia*. - Durante y después de la guerra de Crimea. - *Juventud*: en busca de un ideal. - Narraciones breves. - *Cosacos*. - Actividad pedagógica. - *Guerra y Paz*. - *Ana Karénina*. - Crisis religiosa. - Su interpretación de la doctrina cristiana. - Puntos principales de su ética cristiana. - Últimas obras de arte. - *Sonata a Kreutzer*. - *Resurrección*. - Fuga de su hogar.

Pushkin, Lérmontov y Gógol fueron los verdaderos creadores de la literatura rusa, pero permanecieron casi totalmente ignorados en la Europa occidental. A Turguéniev y a Tolstói –los dos novelistas más eminentes de Rusia y tal vez de su siglo- y en parte también a Dostoievski, correspondióles vencer las barreras de la lengua que impedía el conocimiento de los escritores rusos por los europeos occidentales. Ellos popularizaron y difundieron la literatura rusa fuera de los límites de su patria; han ejercido y siguen ejerciendo aún cierta influencia sobre el pensamiento y el arte de la Europa occidental; y gracias a ellos podemos estar seguros de que en lo sucesivo las mejores creaciones del espíritu ruso formarán parte de la riqueza espiritual de la humanidad civilizada.

Por la construcción artística, la perfección y belleza de sus novelas, ha sido Turguéniev, probablemente, el novelista máximo de su siglo. Sin embargo, la característica principal de su genio poético no reside tan sólo en el sentimiento de belleza que poseía en tan alto grado, sino también en el contenido elevadamente intelectual de sus obras. Sus novelas no son descripciones simples o fortuitas de tal o cual tipo de hombre ni de tales o cuales sucesos o corrientes de la vida que por una u otra circunstancia hayan llamado la atención del escritor. Ellas están íntimamente ligadas entre sí y reflejan la sucesión de los tipos intelectuales representativos de Rusia que han impreso su sello característico a las generaciones ulteriores. Las novelas de Turguéniev, la primera de las cuales apareció en el año 1845, abarcan un período de más de treinta años, y precisamente en el transcurso de esos tres

decenios la sociedad rusa había experimentado una de las transformaciones más hondas y rápidas que se registran en la historia de Europa. Los tipos representativos de las clases cultas habían pasado por una serie de transformaciones con una rapidez sólo posible en una sociedad que se había despertado bruscamente de un largo sueño, derrumbando las instituciones con las que se hallaban identificados los fundamentos de su existencia -me refiero a la servidumbre- y corriendo, presurosa, al encuentro de una vida nueva. Y esa serie de tipos que "hacen época" ha sido pintada por Turguéniev con tal profundidad de concepción, con tan plena compenetración filosófica y humanitaria y con tanta penetración artística, que llega a veces a un estado de profecía que no se encuentra en la misma amplitud y en semejante combinación feliz en ninguno de los escritores modernos.

No puede afirmarse que haya seguido un plan preestablecido. *"Todas esas discusiones sobre la "tendencia" y lo "inconsciente" en el arte -escribió-, no son más que vana retórica... Sólo aquellos que son incapaces de hacer algo mejor, se someten a un programa preconcebido, pues un escritor realmente dotado es la expresión condensada de la vida misma y no puede escribir ni un panegírico ni un panfleto: tanto lo uno como lo otro son indignos de él "*. Pero tan pronto como un nuevo tipo característico de hombre o mujer hacía su aparición entre las clases cultas de Rusia, imponíase inmediatamente a la atención de Turguéniev, y lo obsesionaba hasta que lograba encarnarlo en una obra de arte -del mismo modo como le sucedía a Murillo, a quien la imagen de una Virgen solía perseguirle durante años en un éxtasis de amor puro, hasta que conseguía representar esa imagen en un lienzo, conforme a su conciencia plena.

Cuando algún problema humano se apoderaba de esa forma de la mente de Turguéniev, no podía, evidentemente, tratarlo en los términos de la lógica, como acostumbran a hacerlo, por ejemplo, los publicistas; ese problema lo concebía bajo la forma de cuadros y escenas. Hasta en sus conversaciones, cuando quería dar una idea de cualquier problema, hacíalo mediante la pintura de escenas tan vivaces que quedaban grabadas para siempre en la memoria. Esto es también un rasgo característico de sus escritos. Sus novelas son una sucesión de escenas -algunas exquisitamente bellas- cada una de las cuales le sirve para caracterizar a sus héroes. Por eso todas sus novelas son breves y no necesitan de una fábula complicada para mantener la atención del lector. Las personas que hayan echado a perder su gusto con la lectura de

novelas sensacionales quedarán, ciertamente, decepcionadas al leer las obras de Turguéniev, puesto que faltan en ellas los episodios sensacionales; empero, el inteligente lector común siente desde las primeras páginas que tiene delante de sí a hombres y mujeres reales e interesantes, en cuyos pechos laten corazones genuinamente humanos, y no puede separarse del libro sin antes haberlo terminado y comprendido sus caracteres en toda su amplitud. Simplicidad de recursos para lograr objetivos remotos -rasgo esencial de todo arte verdaderamente humano- es lo que se nota en toda página escrita por Turguéniev.

Jorge Brandes, en su admirable estudio sobre Turguéniev -en *Espíritus modernos*-, el mejor, el más profundo, el más poético que se haya escrito acerca del gran novelista, hace la siguiente observación:

"Es sumamente difícil determinar qué es lo que hace de Turguéniev un artista de primer orden... El que posea hasta el máximo grado la capacidad propia de todo poeta verdadero de crear vívidos seres humanos, no lo es todo. La razón por que el lector siente de un modo tan poderoso su superioridad artística consiste en la concordancia que se nota entre el interés del poeta por los personajes que describe o entre la opinión del poeta acerca de esos personajes y la impresión que recibe el propio lector; porque precisamente en ese punto -en la relación del artista con sus creaciones-, debe manifestarse necesariamente toda debilidad, tanto de los personajes como del artista."

Tal defecto lo percibe el lector en seguida y lo conserva en la memoria, a pesar de todos los esfuerzos del autor por hacer disipar esta impresión.

"¿Qué lector de Balzac, de Dickens o de Auerbach -para hablar tan sólo de los muertos ilustres- no conoce este sentimiento? -continúa Brandes-. Si Balzac se abandona a la excitación ardiente, o cuando Dickens se vuelve infantilmente conmovedor, o Auerbach intencionalmente ingenuo, el lector percibe de inmediato lo falso y lo desagradable de esa situación. En las obras de Turguéniev jamás se hallará nada repulsivo en el sentido artístico.

"Esta gran observación del gran crítico es absolutamente exacta y sólo nos resta agregar algunas palabras respecto a la maravillosa arquitectura de todas las novelas de Turguéniev. Trátese de un relato breve o extenso, la proporción de las partes está admirablemente mantenida; no existe episodio alguno de carácter meramente "etnográfico" que destruya o amengüe el desarrollo del

drama humano interior; ni un solo rasgo, y menos aún una escena, puede ser omitida sin menoscabar la impresión del conjunto; y el acorde final, que corona la por lo común conmovedora impresión general, está siempre elaborada con una perfección maravillosa." (1)

Y luego, la belleza de las escenas principales. Cada una de ellas puede formar el tema de un cuadro verdaderamente artístico e impresionante. Tomad, por ejemplo, la escena final de Elena e Insárov en Venecia: su visita a la galería de cuadros que hace exclamar al guadián al verlos: "¡Poveretti!". O la escena en el teatro, donde, en respuesta a la tos artificiosa de la actriz -a cargo de Violeta en "Traviata"- resuena la tos profunda y real del moribundo Insárov. Y la misma actriz con sus pobres vestidos y sus magros hombros, que conquista al público con el calor y la pureza de su sentimiento, provocando una tempestad de entusiasmo con su grito de alegría agonizante, en el momento de regresar Alfredo; más aún, hasta diré que el oscuro puerto donde pueden verse las gaviotas descender de la luz rosada hacia la noche negra y profunda -cada una de esas escenas solicita ser trasladada al lienzo. En su conferencia "Hamlet y Don Quijote", en la que manifiesta, entre otras cosas, que Shakespeare y Cervantes eran contemporáneos y recuerda que la novela caballeresca de Cervantes fué vertida al inglés en vida de Shakespeare, de manera que el gran dramaturgo pudo haberla leído, exclama Turguéniev: "*¡Qué cuadro, digno del pincel de un pintor reflexivo: Shakespeare leyendo Don Quijote!*". En estos renglones ha revelado el secreto de la maravillosa belleza -la belleza pictórica- con que se distinguen tantas escenas y novelas suyas. Ellas debían habersele aparecido no sólo envueltas en esa música del sentimiento que resuena en ellas, sino también como cuadros, pletóricos del significado psicológico más profundo, en los cuales el ambiente de las figuras principales -la selva de abedules rusa, o el pueblecillo germánico a orillas del Rhin, o el puerto de Venecia- se hallan siempre en armonía con los sentimientos.

Turguéniev conocía profundamente el corazón humano, especialmente el corazón de la dondella joven, de pensamientos honestos y serios, en la edad en que despiertan en ella sus sentimientos y sus ideas, y ese despertar adopta, inconscientemente para ella misma, la forma del amor. En la descripción de ese período de la vida Turguéniev no conoce rivales. En general, el amor constituye la nota dominante, el "leit motiv", de todas sus novelas, y el momento de su desarrollo pleno es el

momento en que el héroe -sea un agitador político o un modesto propietario rural- aparece en plena luz. Sabía el gran poeta que un tipo humano no puede ser caracterizado mediante sus ocupaciones cotidianas, por importantes que estas sean, y menos aún por medio de sus discursos. Por consiguiente, cuando traza, verbigracia, el retrato de un agitador en *Demetrio Rudin*, no reproduce sus discursos fogosos, simplemente porque ellos no lo caracterizan. Muchos otros, antes que Rudin, han exhortado con idénticas palabras a la libertad y a la igualdad, y muchos otros seguirán apelando de igual manera después de él. Pero el tipo especial de apóstol de la igualdad -"el hombre de las palabras y no de la acción"- está caracterizado por sus relaciones con diversas personas, y sobre todo por su amor a Natascha, puesto que en el amor es donde aparecen totalmente los rasgos individuales del hombre. Millones de personas se han entregado a la "propaganda", empleando, quizás, las mismas expresiones, pero cada cual de ellas ha amado de un modo particular. Mazzini y Lassalle eran agitadores los dos; ¡pero cuán distintos fueron sus amores! No es posible conocer a Lassalle ignorando sus relaciones con la condesa Hatzfeld.

Lo mismo que otros grandes escritores, Turguéniev reunía en sí el pesimismo y el amor a la humanidad.

"Por el alma de Turguéniev fluye una profunda y amplia corriente de melancolía -observa Brandes- y por eso dicha corriente atraviesa también todas sus obras. Por objetivas e impersonales que sean sus descripciones, aun cuando eluda la introducción de la poesía lírica en sus novelas, estas producen, sin embargo, en conjunto, una impresión lírica. En ellas está expresada la personalidad de Turguéniev, y esta personalidad es siempre melancólica, de una melancolía específica, desprovista de sentimentalismo. Turguéniev jamás se abandona por entero a sus sentimientos: impresiona por su circunspección; pero ningún novelista occidental es tan melancólico como él. Los grandes melancólicos de raza latina, como Leopardi y Flaubert, poseen en su estilo contornos vigorosos y agudos. La melancolía alemana lleva las huellas de un humor caústico y es, o bien poética o bien sentimental; pero la melancolía de Turguéniev es, en su sustancia, la melancolía de las razas eslavas en su debilidad y en su aspecto trágico; desciende en línea recta de la melancolía de las canciones populares rusas... Si Gógol es melancólico, ello proviene de su desesperación. Dostoievski expresa el mismo sentimiento porque su corazón sangra por los humillados y especialmente por los

grandes pecadores. La melancolía de Tolstói tiene su base en su fatalismo religioso. Sólo Turguéniev es un filósofo... Ama al hombre, aun cuando no le merezca una opinión elevada ni le tenga mucha confianza.

"Toda la fuerza del talento de Turguéniev aparece ya en sus primeras producciones, en la serie de relatos breves de la vida aldeana, a la que se ha dado, para evitar el rigor de la censura, el inocente título de *Recuerdos de un cazador*. No obstante la sencillez de su argumento y la carencia absoluta del elemento satírico, esos relatos asestaron un golpe decisivo a la servidumbre de la gleba. Turguéniev no pintó en ellos las crueldades de la servidumbre que podían ser consideradas como excepciones; tampoco idealizó al campesino ruso; pero, por el hecho de haber ofrecido retratos de seres sensibles, reflexivos y amantes, oprimidos bajo el yugo de la servidumbre, y paralelamente a ellos el cuadro de la chatura y de la bajeza de los señores, hasta de los mejores de entre ellos, despertó Turguéniev en la conciencia el sentimiento del mal que acarrea ese sistema. La influencia social de esos relatos fué profunda. En cuanto a sus méritos artísticos, basta decir que en cada uno de esos bocetos encontramos en una extensión de pocas páginas cuadros vividos de caracteres humanos de una increíble variedad, junto a las más bellas descripciones de la naturaleza. El sentimiento de desprecio, de admiración, de simpatía o de melancolía profunda dominan al lector, uno tras de otro, conforme al deseo del joven autor, y cada vez en forma tal y mediante escenas tan vivas, que cada pequeño relato vale tanto como una buena novela.

En la serie de breves narraciones, "Un rincón tranquilo", "Epistolario", "Jacof Pasincof", "Fausto" y "Assia", fechadas todas en 1854 y 1855, el genio de Turguéniev revelóse por completo: con ellas aparece en su plenitud su manera, su "yo" interno; su fuerza. Una profunda melancolía predomina en esos relatos, una especie de desesperación del ruso culto, que, hasta en el amor, es incapaz de un sentimiento fuerte que lo libre de todos los obstáculos; hasta en las circunstancias más favorables sólo puede llevar la desesperación y la tristeza a la mujer que lo ama. Las siguientes líneas, tomadas del *Epistolario*, caracterizan mejor que todo la idea directriz de las tres novelas, *Un rincón tranquilo*, *Epistolario* y *Assia*. Esto lo escribe una muchacha de ventiséis años a una amiga de la infancia:

"Repito una vez más que no hablo de una muchacha a quien le

resulta difícil o imposible pensar... Ella mira en torno suyo, aguarda que llegue aquel por quien su alma siente tanta nostalgia... Por fin él aparece: ella se siente dominada, y es, en sus manos, como un pedazo de cera. Todo, la dicha, el amor, el pensamiento, todo afluyó torrencialmente con él; su inquietud queda calmada, todas sus dudas son resueltas por él; diríase que por su boca sólo habla la verdad. Ella lo adora, se avergüenza de su felicidad, aprende, ama. ¡Grande es su poder sobre ella en ese período!... ¡Si él fuese un héroe, la entusiasmaría, le enseñaría a sacrificarse y todos sus sacrificios serían fáciles!... Pero no hay héroes en nuestro tiempo... Sin embargo, la conduce a donde quiera; ella se entrega a todo lo que a él le interesa, cada palabra suya penetra en su alma; todavía no sabe cuán mísera, hueca y falsa puede ser esa palabra, qué poco cuesta al que la pronuncia y qué poca fe merece. Después de esos primeros instantes de dicha y de esperanza proviene generalmente, según las circunstancias -las circunstancias son siempre las culpables-, la separación. Dicen que ha habido casos en que las dos almas afines se unieron inmediatamente; he oído también que no siempre han sido felices... Pero no quiero hablar de lo que yo misma no he visto. Empero, de que el cálculo mezquino y la prudencia más miserable pueden vivir en un corazón joven al lado del entusiasmo más apasionado, eso, por desgracia, lo he aprendido de la experiencia. Así es que sobreviene la separación... ¡Feliz la muchacha que reconoce en seguida que ese es el fin de todo y no se consuela con esperanzas! Pero vosotros, hombres valientes y justicieros, no tenéis, las más de las veces, el coraje ni el deseo de decirnos la verdad... Os resulta más fácil engañarnos... O bien, estoy dispuesta a creerlo, os engañáis junto con nosotras.

“Un desaliento completo en lo que atañe a la capacidad del hombre culto de Rusia para realizar algo, surca todas las novelas de Turguéniev de ese período. Las escasas personas que parecen ser una excepción -aquellas que poseen energía o que simulan tenerla-, terminan generalmente su vida en la mesa de billar del café o malgastan su existencia en otra forma. Los años 1854 y 1855, en los que fueron escritos esos relatos, justifican el pesimismo de Turguéniev. Fueron los años tal vez más oscuros de aquél lóbrego período de la historia rusa -el gobierno de Nicolás I- y fue también, en la Europa occidental, la época que siguió al golpe de Estado de Napoleón III, un período de reacción general que siguió a las irrealizadas esperanzas de 1848.

Turguéniev, que estuvo a punto de ser desterrado a Siberia por

haber publicado en un periódico de Moscú su inocente necrología de Gógol, después de haber sido prohibida por la censura de Petersburgo, fué obligado a residir en su propiedad rural, y pudo notar a su alrededor la servil sumisión de todos aquellos que habían demostrado antes signos de rebelión. Viendo en torno suyo el triunfo de los propugnadores de la servidumbre y del despotismo, pudo caer fácilmente en un estado de desesperación. Mas la melancolía que impregna las narraciones de ese período no fué un grito de desesperanza, ni tuvo signos de sátira; fué la tristeza compasiva de un amigo cariñoso y ahí reside el encanto de sus novelas. Del punto de vista artístico, *Assia* y *Epistolario* son, quizás, las más bellas joyas literarias que debemos a Turguéniev.

Para juzgar la importancia de la obra de Turguéniev es preciso leer en el siguiente orden, conforme lo deseara él mismo, sus seis novelas; *Rudin*, *Nido de hidalgos*, *En vísperas de la guerra*, *Padres e hijos*, *Humo* y *Tierras vírgenes*. En ellas puede apreciarse su capacidad poética en toda su plenitud, al propio tiempo que se adquiere una noción acerca de los distintos aspectos que la vida intelectual había tomado en Rusia, desde el año 1848 hasta el 1876, y se comprende la actitud del escritor frente a los mejores representantes del pensamiento avanzado de Rusia en el curso del período más interesante de su desarrollo. En algunos de sus relatos precedentes Turguéniev habíase referido ya al hamletismo en la vida rusa. En su *Hamlet del distrito de Schtchigrov* y en su *Diario de un hombre supérfluo* había descripto admirablemente individuos de ese tipo. Pero fue en *Rudin* (1855) donde alcanzó la perfección artística en la pintura de aquel tipo que se había difundido por el suelo de Rusia en la época en que nuestros hombres mejores estaban condenados a la inactividad y al parloteo. Turguéniev no tuvo contemplaciones con los representantes de ese tipo; los pintó en sus aspectos más chocantes como en los más simpáticos, y sin embargo tratólos aún con cierta ternura. Amaba a Rudin con todos sus defectos, y en ese amor concordaba con los hombres mejores de su generación y en parte también con los de la nuestra.

Rudin era un hombre del año 40, nutrido por la filosofía de Hegel y formado bajo las condiciones que imperaban durante el gobierno de Nicolás I, cuando a un hombre pensante no le era posible aplicar su propia energía si no se hacía funcionario autocrático del Estado de esclavizadores. La acción de la novela se desarrolla en una propiedad rural de la Rusia céntrica, en la familia de una gran señora que demuestra su interés superficial

por todas las novedades, que lee libros prohibidos por la censura, como por ejemplo *La democracia en América*, de Tocqueville, y que gusta de congregarse en torno suyo -ya sea en su "Salón" de Petersburgo o en su propiedad rural- toda clase de personajes eminentes. Y es en su Salón donde Rudin aparece por primera vez. A los pocos momentos domina la conversación y con sus observaciones inteligentes y oportunas se capta la admiración de la señora y la simpatía de la nueva generación. Esta última está representada por una hija de la dueña de casa y por un joven estudiante, preceptor de sus hijos. Ambos quedan maravillados de Rudin. Cuando éste habla, en el curso de la velada, de sus años de estudiante y toca puntos tan atractivos como la libertad, la libertad de pensamiento y la lucha por la libertad en la Europa occidental, sus palabras desbordan tanto fuego, tanta poesía y entusiasmo, que los dos jóvenes lo escuchan con un sentimiento cercano a la adoración. El resultado es evidente: Natascha, la hija de la dueña de casa, se enamora de él. Rudin es mucho más viejo que Natascha -en su hermosa cabellera se notan ya algunas hebras de plata- y del amor habla como de una cosa que para él pertenece ya al pasado. "*Habréis observado -dice- que las hojas otoñales de un árbol sólo caen cuando las nuevas empiezan a brotar*". Natascha interpreta esta frase de Rudin en el sentido de que éste sólo podrá olvidar su antiguo amor cuando uno nuevo ocupe su sitio, y ella ofrece su amor a Rudin. Rompe todas las tradiciones de su severa y correcta casa materna y concurre una mañana a una cita de Rudin, a orillas de un riachuelo lejano. Está dispuesta a seguirle a cualquier parte, sin oponerle condiciones ningunas; empero él, que ama más con el cerebro que con el corazón, no atina sino a hablarle de la imposibilidad de obtener consentimiento de la madre para su unión. Natascha atiende apenas sus palabras: está resuelta a seguirle con o sin la anuencia de su madre, y pregunta: "*¿Qué debemos hacer, entonces?*" "*Someternos*" -replica Rudin.

El héroe que tan elocuentemente había hablado de la lucha contra todos los obstáculos fué vencido por el primer impedimento que encontró en su camino. Palabras, palabras y no acción, tal era en la realidad la característica de aquellos hombres, que representaban, en el año 40, el elemento intelectual más distinguido de la sociedad rusa.

Más tarde volvemos a encontrar a Rudin. Todavía no ha dado con una ocupación para sí, ni ha hecho aún la paz con las condiciones de vida de su tiempo. Ha quedado pobre, el gobierno lo expulsa de ciudad en ciudad, hasta que, finalmente, se dirige al

exterior, y en la insurrección de 1848 cae en las barricadas de París. Tiene la novela un epílogo tan bello, que es necesario reproducirlo en parte. Lazhnef, antiguo enemigo de Rudin, dice:

-“Yo lo conozco bien; todos sus defectos me son conocidos. Ellos resaltan tanto más por cuanto no es un hombre mediocre.

-“Rudin es un carácter genial -interrumpe Basistov.

-“Genialidad, si queréis, no le falta -replicó Lezhnef- pero carácter... Ahí precisamente está su desgracia, porque lo que no tiene es carácter... Pero no se trata de esto. Yo quiero hablar de lo bueno y de lo raro que hay en él. Posee entusiasmo: y esto, crédmelo a mí, hombre flemático, es la cualidad más preciosa de nuestro tiempo. Todos nos hemos vuelto insoportablemente prudentes, indiferentes y negligentes; nos hemos adormecido y enfriado y debemos quedar agradecidos a todos aquellos que nos sacudan y calienten, aun cuando fuera por un solo momento. ¡Ya es tiempo! ¿Recuerdas, Sascha, que una vez he hablado contigo de él acusándolo de frialdad? Entonces yo tenía y no tenía razón. La frialdad la tiene en la sangre -no es culpa suya- y no en la cabeza. No es un actor, como lo llamé en aquella oportunidad, ni un embaucador, ni un bribón; vive a costa de otros, pero no como un estafador, sino como un niño... Sí, sin duda morirá en cualquier parte en la miseria; ¿debemos por esto arrojarle hoy la primera piedra? Él mismo no hace nada, precisamente porque no tiene carácter, no tiene sangre; pero ¿quién tiene el derecho de decir que no es, que no ha sido ya útil, que sus palabras no han arrojado abundante semilla buena en las almas a los jóvenes a quienes la naturaleza no ha escatimado, como a él, la fuerza de acción y el poder de realizar sus propias ideas? Sí, yo, yo mismo he sido el primero en sentirlo... Sascha sabe lo que Rudin ha sido para mí en la juventud. Recuerdo haber afirmado que las palabras de Rudin no pueden influir sobre ningún hombre; pero yo me refería entonces a los hombres parecidos a mí, de mi edad, marchitos ya y a quienes la vida dejó destrozados. Una sola nota falsa en un discurso, y toda la armonía está perdida para nosotros; mas en un hombre joven, el oído, felizmente, no está tan desarrollado ni tan amaestrado. Si el contenido esencial de lo que oye le parece bonito, ¡qué le importa el tono! El tono ya lo encontrará en sí mismo.

-“¡Bravo! ¡Bravo! -exclamó Basistov- ¡Qué exacto es todo eso! Y en cuanto a la influencia de Rudin, te juro que ese hombre no sólo supo sacudirte, sino que no te ha dejado tranquilo en un sitio, te ha

modificado a fondo, te ha inflamado”.

No obstante, con hombres como Rudin el progreso ulterior de Rusia resultaba imposible; hacían falta nuevos hombres. Y surgieron, en efecto: los hallamos en las novelas sucesivas de Turguéniev. Pero ¡cuántas dificultades encuentran, qué de penurias soportan! Lo vemos en Lavretzki y Lisa -en *Nido de hidalgos*-, que pertenecen al período intermedio. Lavretzki no puede satisfacerse con el papel de apóstol errante a lo Rudin; trata de dedicarse a la actividad práctica, pero tampoco él halla su camino entre las nuevas corrientes de la vida. Posee el mismo grado de desarrollo artístico y filosófico que Rudin; posee también la voluntad, mas su fuerza activa está paralizada, en este caso no por el poder del análisis sino por la mediocridad del ambiente y por su matrimonio desdichado. Y Lavretzki termina también su vida como un fracasado.

Nido de hidalgos tuvo un éxito inmenso. Decíase que, junto con su primera novela autobiográfica, *El primer amor*, era la obra más artística de Turguéniev. Es una exageración, *Nido de hidalgos* debió su éxito, en primer término, al gran círculo de lectores a quien se dirigía. Lavretzki habíase casado, para su desventura, con una mujer que bien pronto se convirtió en una conocida cortesana parisiense de baja especie. Se separaron. Más tarde Lavretzki se encuentra con una muchacha, Lisa, en la que Turguéniev ha hecho la mejor personificación de la muchacha rusa de la clase media, bondadosa y honesta, de aquella época. Lisa y Lavretzki se enamoran uno del otro. Durante algún tiempo creyeron que la esposa de Lavretzki había fallecido, así a lo menos había informado cierto folletón de un periódico parisino; pero de pronto, aparece de nuevo esa señora, rodeada de su repugnante atmósfera, y Lisa se retira a un convento. Contrariamente a Rudin o a Bazarov, todas las figuras de este drama, así como el drama mismo, eran familiares al lector, y debido a esta circunstancia la novela interesó a un público muy numeroso de lectores-simpatizantes. Naturalmente, la capacidad artística de Turguéniev se manifiesta en ella con una fuerza maravillosa en la descripción de tipos como Lisa, la mujer de Lavretzki, la vieja tía de éste y el propio Lavretzki. El tono de poesía y de melancolía que predomina en la obra cautiva al lector. Y sin embargo, me atrevo a decir que la novela siguiente, *En vísperas de la guerra*, supera en mucho a la anterior, tanto por la profundidad de su concepción como por la belleza de la ejecución.

Ya en Natascha había ofrecido Turguéniev un cuadro vivo de la muchacha rusa, crecida en la quietud de la vida de la aldea, pero que posee en su corazón, en su mente y en su voluntad, el germen de lo que induce a los seres humanos a las acciones superiores. Las palabras ardorosas de Rudin, su llamamiento a todo lo que es sublime y digno de ser vivido, la habían inflamado. Estaba pronta a seguirle, a ayudarle en su gran obra, que él buscaba con tanto fervor y falta de éxito, pero fué él quien resultó inferior a ella. De esta manera Turguéniev había previsto, ya en 1855, el advenimiento de ese tipo de mujer que tan preponderante papel desempeñara en el resurgimiento de la joven Rusia. Cuatro años después, en *En vísperas de la guerra*, encarnó en la persona de Elena el desarrollo sucesivo y completo del mismo tipo. Elena no está satisfecha de la vida triste e insignificante de su propia familia, y aspira a una esfera de acción más importante. "*No basta ser buena; hacer el bien -eso es lo esencial de la vida*", anota en su Diario. Pero ¿con qué gente se encuentra en su medio? Con Schubin, artista de talento, niño desenfrenado, "*una mariposa que se admira a sí misma*"; con Berseñev, futuro profesor, verdadera naturaleza rusa, hombre excelente, muy modesto y desinteresado, pero desprovisto de entusiasmo, de energía y de iniciativa. Estos dos son los mejores. Cierta vez, paseando una noche de verano, Schubin le dijo a su amigo Berseñev: "*Yo amo a Elena, pero Elena te ama a ti... Canta, canta más fuerte, si puedes, si no, quítate la gorra, echa la cabeza hacia atrás y sonrío a las estrellas. Todas te contemplan a ti, a ti solo; porque las estrellas sólo miran a los enamorados*". Empero, Berseñev regresa a su pequeña habitación y abre la *Historia de los Hohenstaufen*, de Raumer, en la misma página en que había interrumpido su lectura...

Poco después llega Insárov, patriota búlgaro preocupado por una sola idea: la liberación de su patria; es un hombre de hierro, rudo en el trato, que se ha despedido de todos los ensueños melancólicos y filosóficos y sigue derecho su camino, en la dirección del objetivo único de su vida -y la elección de Elena está decidida. Las páginas que describen el nacimiento y el desarrollo de su amor pertenecen a las mejores que haya escrito Turguéniev. Cuando Insárov nota de repente su propio amor por Elena, resuelve inmediatamente abandonar el suburbio de Moscú, donde vivían todos, y hasta salir fuera de Rusia. Dirígese a la casa de Elena para anunciarle su partida. Ella le pide que le prometa volver a verla al día siguiente, antes de partir, mas él se niega. Elena lo espera hasta la hora del almuerzo, y como no viene, va ella

a verlo. Una tormenta la sorprende en el camino y se refugia en una vieja iglesia cercana. Allí encuentra a Insárov, y la declaración de amor entre la muchacha tímida y modesta que comprende que no solamente no va a molestar, sino que, por el contrario, duplicará su energía, termina con la exclamación de Insaróv: "*¡Yo te saludo, esposa mía, ante Dios y los hombres!*".

Tenemos en Elena al tipo verdadero de aquella mujer rusa que algunos años después se adhirió de todo corazón y con toda su alma a todas las luchas por la liberación en Rusia: la mujer que conquistó el derecho a la instrucción; que reformó por entero la educación de los niños; que combatió por la liberación de las masas laboriosas y los campesinos; que soportó con entereza los sufrimientos en las prisiones, en las campiñas nevadas de Siberia; que moría, cuando era necesario, en el patíbulo y que prosigue hasta hoy día la misma lucha.

Ya he mencionado anteriormente la elevada belleza artística de esta novela. Una sola cosa puede reprochársele: el héroe, Insárov, el hombre de acción, no es suficientemente vívido. Mas, por la arquitectura general de la novela y por la belleza de las escenas separadamente, desde la primera a la última, pertenece *En vísperas de la guerra*, en su género, a las creaciones máximas de la literatura universal.

La obra siguiente de Turguéniev fue *Padres e hijos*. La escribió en el año 1859, cuando en lugar de los sentimentales y "estetas" de antaño, apareció un nuevo tipo en la parte culta de la sociedad rusa: el nihilista. Los que no hayan leído la obra de Turguéniev, asociarán tal vez la palabra "nihilista" a la lucha que se realizó en Rusia, en los años 1879-1881, entre la autocracia y los terroristas; pero eso sería un error grave. "Nihilismo" no es "terrorismo", y el tipo del nihilista es infinitamente más profundo y más amplio que el del terrorista. Para comprenderlo mejor es preciso leer *Padres e hijos*, de Turguéniev. El representante de ese tipo en la novela es un joven médico, Bazarov, "*hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, por más venerada que fuera, y que no acepta ningún principio sin haberlo comprobado antes*". En consecuencia, guarda una actitud negativa frente a las instituciones del presente y rechaza todos los convencionalismos y pequeñas mentiras de la vida social común. Se pone en viaje para visitar a sus ancianos padres, y en el camino se detiene en casa de un joven amigo, cuyo padre y tío son dos representantes típicos de la vieja generación. Esta circunstancia ofrece a Turguéniev la posibilidad de describir,

en una serie de cuadros magistrales, el conflicto entre ambas generaciones: los "padres" y los "hijos". Semejantes conflictos ocurrían, en aquellos años, con viva aspereza en toda Rusia.

Uno de los dos hermanos, Nicolás Petrovich, es un hombre excelente, algo entusiasta y soñador, que demostró en su juventud señalada preferencia por las obras de Schiller y de Pushkin, pero que no ha demostrado jamás interés por las cosas prácticas; ahora lleva en su finca la vida perezosa de un propietario. Sin embargo, estaría dispuesto a demostrar a la gente joven que es capaz de compartir sus anhelos; intenta leer los libros sobre el materialismo que leen su hijo y Bazarov, y hasta se esfuerza en hablar el lenguaje de éstos; pero toda su educación se le atraviesa en el camino y le impide llegar a adquirir un concepto "realista" de la situación.

El hermano mayor, Pablo Petrovich, es, por el contrario, un descendiente directo del Pechorin de Lérmontov, es decir, un egoísta muy bien educado. Habiendo pasado su juventud en las esferas superiores de la alta sociedad, considera, aún ahora, en su perdida y triste finca, un "deber" suyo vestirse como un "perfecto gentil-hombre", obedecer estrictamente las leyes de la "sociedad", ser fiel a la Iglesia y al Estado y no perder nunca la gravedad y el dominio de sí mismo, que, dicho sea de paso, pierde cada vez que se pone a discutir con Bazarov de "principios". El "nihilista" provoca siempre su furia.

Naturalmente, el nihilista constituye la negación rotunda de todos los "principios" de Pablo Petrovich. No cree en los principios establecidos por la Iglesia y el Estado, y expresa abiertamente su profundo desprecio por todas las formas consagradas de la vida social. Llevar un cuello limpio o una corbata bien anudada, no significa para él "cumplir con un deber". Al hablar, manifiesta con toda su franqueza lo que piensa. Sinceridad absoluta, no sólo en lo que dice, sino también con respecto a su propia persona y un criterio de sano razonamiento, libre de viejos prejuicios, son los rasgos principales de su carácter. Todo eso implica, evidentemente, cierta dureza de expresión, y el conflicto entre las dos generaciones debe asumir necesariamente un aspecto trágico. Eso era lo que, a la sazón, ocurría por doquier en Rusia. La novela de Turguéniev reflejó la tendencia real y característica de la época, acentuándola a tal punto que, según lo ha observado el talentoso crítico ruso S. Venguérov, la novela y la realidad han influido recíprocamente sobre sí.

Padres e hijos produjo una enorme impresión. Turguéniev fué atacado por todos lados; la juventud estaba descontenta de ser identificada con Bazarov. La verdad es que, salvo raras excepciones, entre las que estaba el gran crítico Pisarev, la joven generación no había comprendido debidamente a Bazarov. Turguéniev nos había acostumbrado de tal modo a cierta aureola que rodeaba a sus héroes, y a su propia ternura con que los envolvía, aun cuando los condenaba, que, no habiendo hallado de su parte nada similar con respecto a Bazarov, veíamos en eso un indicio de la hostilidad del autor hacia su personaje. Además, ciertos rasgos de la idiosincrasia de Bazarov nos disgustaban sin duda. ¿Por qué un hombre tan fuerte como Bazarov se muestra tan duro con sus ancianos padres; con su madre cariñosa y con su padre, el viejo médico de aldea, que ha conservado hasta su senectud su fe en la ciencia? ¿Por qué ha de enamorarse Bazarov de una mujer tan poco interesante y tan pretenciosa como Madame Odintzova, sin conquistar siquiera el amor de ella? Luego, cuando en la nueva generación ya ha madurado la simiente de un vasto movimiento en favor de la liberación de las masas, ¿por qué obliga el autor a Bazarov a declarar que está dispuesto a trabajar por el campesino, pero que si alguien viniera y le dijera que debía obrar así, odiaría al campesino? A lo cual Bazarov añade, después de meditar un rato: "*¿Y qué mal hay en eso? Cuando el campesino llegue a conseguir algo y empiece a vivir como la gente ya la hierba crecerá sobre mi tumba*". No comprendíamos esta actitud del nihilista de Turguéniev, y sólo más tarde, cuando volvimos a leer *Padres e hijos*, descubrimos en las palabras de Bazarov, que tan poco nos habían agradado, la semilla de una filosofía realista de la solidaridad y del deber, que sólo ahora comienza a adquirir contornos definitivos. En 1860, nosotros, los de la joven generación, veíamos en esas palabras el deseo de Turguéniev de arrojar una piedra contra el nuevo tipo, con el cual no simpatizaba.

Y, sin embargo, conforme lo ha comprendido en seguida Pisarev, Bazarov era un verdadero representante de la nueva generación. Sólo que Turguéniev -según lo escribió él mismo más tarde- no quiso "añadirle almíbar" para hacer aparecer más dulce a su héroe.

"Bazarov -dice Turguéniev en una de sus cartas- coloca en la sombra a los demás personajes de mi novela. Es serio, justiciero y demócrata hasta el extremo. ¡Y no encontráis en él cualidades! El duelo con Pablo Petrovich Kirsanov ha sido introducido únicamente para mostrar la vacuidad intelectual de la elegante caballería nobiliaria, llevada casi hasta una cómica exageración; y ¿cómo

podrá negarse? Pablo Petrovich le hubiera dado una paliza por eso. Bazarov, a mi juicio, es siempre superior a Pablo Petrovich, y no viceversa; y si se llama nihilista, hay que leer... "revolucionario"... Imaginar por una parte elementos que se prestan al soborno y por otra a un joven ideal, es un cuadro que dejo que hagan otros... Mi objeto ha sido mucho más elevado. Concluyo con esta observación: Si el lector no se siente atraído por Bazarov, a pesar de su rudeza, de su dureza de corazón y de su despiadada sequedad, la culpa es mía: no he logrado mi objeto. Pero no he querido endulzarlo con almíbar, para usar una expresión del propio Bazarov, aun cuando con ello hubiera conquistado, probablemente, a la juventud rusa."

La verdadera clave para comprender *Padres e hijos* y de hecho todo lo escrito por Turguéniev, la ofrece, en mi opinión, su admirable conferencia *Hamlet y Don Quijote* (1860). En otro lugar ya lo hice notar, pero debo repetirlo aquí, porque pienso que esta conferencia nos da la posibilidad, mejor que cualquier obra de Turguéniev, de penetrar en la verdadera filosofía del gran novelista. "*Hamlet y Don Quijote -escribe Turguéniev- encarnan dos particularidades opuestas de la naturaleza humana. Todos los hombres pertenecen, más o menos, a uno u otro de esos dos tipos*". Y con su maravillosa capacidad analítica caracteriza Turguéniev a los dos héroes en la forma que sigue:

"Don Quijote está impregnado de devoción hacia su ideal, por el que está dispuesto a sufrir toda privación y a sacrificar su vida; la vida sólo la estima en la medida en que puede servir para encarnar el ideal de la implantación de la verdad y de la justicia en el mundo... Vive para sus hermanos, para oponerse a las fuerzas hostiles a los hombres: las brujas, los gigantes, es decir, los opresores... Por eso es impávido, paciente; se satisface con el alimento más modesto y con las ropas más pobres: piensa en cosas bien distintas. De corazón humilde, es grande y audaz en el pensamiento... ¿Y quién es Hamlet? Antes que todo, análisis y egoísmo, y por lo tanto, falta de fe. Vive exclusivamente para sí, es un egoísta; pero un egoísta tampoco puede creer en sí mismo: sólo podemos creer en aquello que está fuera y por encima de nosotros... Y como duda de todo, Hamlet, evidentemente, no se respeta a sí mismo; su intelecto está demasiado desarrollado para que pueda satisfacerse con lo que halla en sí: siente su propia debilidad, pero toda conciencia del propio ser es una fuerza de la que brota su ironía, contraste del entusiasmo de Don Quijote"... "Don Quijote, pobre, casi mendigo, sin medios de vida y sin relaciones, viejo y aislado, toma sobre sí la tarea de combatir los

males y proteger a los oprimidos -a quienes no conoce- de todo el mundo. ¿Qué importa que su primer intento de libertar a los inocentes de manos de los opresores termine con una desventura mayor aún para esos inocente? ¿Qué importa si, creyendo luchar contra gigantes malandrines, ataca Don Quijote útiles molinos de viento? Nada parecido puede sucederle a Hamlet: ¿cómo podría, con su inteligencia perspicaz, refinada, escéptica, incurrir en semejante error? No; él no luchará contra molinos de viento, no cree en gigantes... Y tampoco los atacaría si existieran... Sin embargo, a pesar de que Hamlet es un escéptico, aun cuando niega el bien, no cree en el mal. El mal y el engaño son sus viejos enemigos. Su escepticismo no es indiferentismo"... "Pero en la negación, como en el fuego, hay una fuerza destructora, y ¿cómo es posible refrenar esa fuerza, cómo indicarle dónde debe detenerse, cuando aquello que tiene que ser destruído y aquello que debe ser respetado están muy a menudo tan fusionados e identificados? De ahí precisamente surge el aspecto trágico de la vida humana, observado con tanta frecuencia: para la acción se requiere voluntad y el pensamiento; pero el pensamiento y la voluntad se han distanciado entre sí y van separándose más y más de día en día:

"And thus the true resolution

Is sicklied o'er the pale cast of thoughtt."

(Y en esa forma el tinte natural de la resolución es ofuscado por el pálido color del pensamiento)

Esta conferencia explica perfectamente, a mi modo de ver, la actitud de Turguéniev hacia Bazarov. El mismo pertenecía en buena medida a los Hamlet. Entre ellos se hallaban sus mejores amigos. Amaba a Hamlet, pero admiraba a Don Quijote, hombre de acción. Sentía su superioridad: pero, al describir a individuos de ese tipo, no pudo rodearlos jamás de esa ternura poética, de ese amor a un amigo enfermo, que forma la irresistible atracción de sus novelas, las cuales describen los tipos de Hamlet. Admira en Bazarov tanto su rudeza como su fuerza; Bazarov lo ha dominado, pero de ningún modo pudo experimentar hacia él los mismos sentimientos de ternura que ha demostrado por las personas de su generación y de sus refinamientos. Y, en realidad, no cuadrarían a Bazarov.

Todo eso no lo habíamos notado en aquel tiempo, y por eso no comprendimos la intención de Turguéniev de describir la "trágica" posición de Bazarov en medio del ambiente que lo rodeaba.

"Comparto plenamente los ideales de Bazarov- escribió más tarde- todos, menos su negación del arte"; "he amado a Bazarov; se lo puedo probar con mi diario", me dijo cierta vez en París. Lo amaba, sin duda, pero con un amor intelectual basado en la admiración, bien distinto del amor, lleno de piedad, que ha mostrado por Rudin y Lavretzki. Esta diferencia no la habíamos notado, y ella fué la causa principal de aquel equívoco que tantos disgustos le ha ocasionado al gran poeta.

No hace falta que nos detengamos en la novela siguiente de Turguéniev, *Humo* (1867). Habíase propuesto describir en ella el poderoso tipo de una "vampiresa" de la alta sociedad rusa que lo había preocupado durante muchos años y al que había vuelto varias veces hasta que logró hallar su expresión más acabada y artística en *Aguas primaverales*. Otra intención se había propuesto también Turguéniev en *Humo*: pintar en sus colores la vacuidad, sí, hasta la tontería de aquella sociedad de burócratas en cuyas manos había caído Rusia después del movimiento del año 60. Una profunda desesperación por el porvenir de Rusia después del fracaso del movimiento de la reforma que había ocasionado la abolición de la servidumbre predomina en esa novela. Sería injusto atribuir totalmente o en parte esa desesperación a la acogida hostil que la juventud rusa había dispensado a *Padres e hijos*. La causa de esa desesperación reside en el fracaso de las esperanzas que Turguéniev y sus mejores amigos habían cifrado en los representantes del movimiento de la reforma de los años 1859-63. Esta misma desesperación indujo también a Turguéniev a escribir *Basta, Las memorias de un artista muerto*(1865), y el boceto fantástico de *Los espectros* (1867). Sólo se libró de ese sentimiento cuando notó que en Rusia nacía un nuevo movimiento -"¡Al pueblo!"- que había abrazado a nuestra juventud alrededor del año 70.

Este movimiento lo ha descrito en su última novela de la mencionada serie, *Tierras vírgenes* (1876). No hay duda alguna de que simpatizaba ampliamente con ese movimiento; pero la cuestión de si su obra ofrece un cuadro veraz de ese movimiento debe, hasta cierto punto, ser contestada negativamente, aun cuando Turguéniev, gracias a su maravillosa intuición, haya percibido algunos de los rasgos más salientes del movimiento. La novela fué terminada en 1876 -nosotros la hemos leído en galeradas de la casa P.L.Lavrov, de Londres, en otoño del mismo año-, es decir, dos años antes del gran proceso en el que fueron juzgados los ciento noventa y tres partícipes de ese movimiento. Y en 1876 nadie podía

conocer a la juventud de nuestros círculos sin ser miembro de ellos. En consecuencia, *Tierras vírgenes* no podía sino referirse a las primeras fases del movimiento. Muchos aspectos de la obra están bien tomados, pero en conjunto la impresión que produce no es la que Turguéniev hubiera recibido si hubiese conocido mejor a la juventud de aquel tiempo.

Con toda la fuerza de su formidable talento no pudo suplir con la intuición su falta de conocimientos. Y sin embargo comprendió dos rasgos característicos de la primera parte del movimiento: el concepto erróneo que los agitadores se habían formado de los paisanos, mejor dicho, la incapacidad característica de la mayoría de los primeros promotores del movimiento de comprender al campesino ruso, debido a los prejuicios de su educación literaria, histórica y social, y el hamletismo: la falta de resolución, mejor dicho, "*de voluntad encubierta por la palidez del pensamiento*" que caracterizaba en verdad al movimiento desde sus orígenes. Si Turguéniev hubiese vivido algunos años más, habría notado sin duda la aparición del nuevo tipo -"el hombre de acción"- nueva modificación del tipo de Insárov y Bazarov, que fué creciendo a medida que el movimiento iba desarrollándose. Ya lo había vislumbrado hasta a través de los áridos informes oficiales del "proceso de los ciento noventa y tres", y en el año 1878 me rogó que le contase todo lo que yo sabía al respecto de Mischkin, una de las personalidades más poderosas de ese proceso.

Turguéniev no alcanzó a encarar en cuadros poéticos a esos nuevos tipos. Una enfermedad que nadie comprendía y que fué tomada erróneamente por la gota, cuando en realidad era un cáncer en la espina dorsal, torturóle en los últimos años de su vida, teniéndolo atado a la cama o al sofá. De ese período datan sus cartas, llenas de ideas y de vida y en las que alternan la melancolía y la jovialidad; proyectaba entonces algunas novelas, que quedaron inconclusas y tal vez sin comenzar. Murió en París, en 1883, a los sesenta y cinco años.

Como conclusión hay que decir algunas palabras sobre sus *Poemas en prosa* o *Senilia* (1882). Son "observaciones, pensamientos, imágenes fugitivas" que esbozó desde el año 1878, bajo la impresión de tal o cual suceso de su vida pública. Aun cuando están escritos en prosa son verdaderos trozos de excelente poesía, algunos de ellos verdaderas joyas; unos, tan profundamente conmovedores y expresivos como los mejores versos de los grandes poetas: *La anciana*, *El mendigo*, *Marcha*, *¡Qué bellas, qué frescas*

eran las rosas! ; otros, *-La naturaleza, El perro-* son, en lo que respecta a la filosofía de Turguéniev, mucho más característicos que otros trabajos escritos por él. Finalmente, en *El umbral*, escrito algunos meses antes de su muerte, expresó en forma altamente poética su admiración por las mujeres que habían sacrificado sus vidas por la causa revolucionaria subiendo al patíbulo, sin siquiera haber sido comprendidas ni apreciadas por aquellos por quienes morían.

T O L S T Ó I

INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Más de medio siglo ha transcurrido desde que, en 1852, apareciera en la revista mensual "El Contemporáneo", *-Sovremienik-* la primera narración de Tolstói, *Infancia*, que fué seguida inmediatamente por otra, *Adolescencia*, bajo la modesta firma "L. N. T.". El pequeño relato obtuvo un éxito considerable. Estaba impregnado de tal encanto, de tal frescura, era tan libre de cualquier amaneramiento literario y revelaba tal esplendor original, que el desconocido autor se convirtió en el acto en uno de los escritores predilectos del público y fué situado en el mismo plano que Turguéniev y Goncharov.

En todas las literaturas existen excelentes descripciones de los años infantiles. La infancia es un período de la vida que muchos autores han tratado en forma feliz. Y sin embargo, nadie ha logrado describir, como Tolstói, la psicología de los niños desde su propio punto de vista. En Tolstói el niño mismo expresa sentimientos infantiles, y lo hace en forma tal que obliga al lector a juzgar la conducta de los adultos conforme a la manera de pensar del niño. El realismo de *Infancia* y *Adolescencia* -o sea la riqueza de hechos tomados de la vida real- es tan acentuado que un crítico ruso, Pisarev, ha desarrollado toda una teoría de la educación, fundada principalmente en los datos contenidos en esas dos narraciones de Tolstói.

Se cuenta que un día, durante un paseo, Tolstói y Turguéniev encontraron un viejo caballo que estaba concluyendo sus días en un campo solitario. Tolstói se compenetró al punto de los

sentimientos del caballo y comenzó a describir tan vívidamente sus tristes reflexiones, que Turguéniev, aludiendo a las ideas, nuevas entonces, del darwinismo, no pudo reprimir esta exclamación: "¡Estoy seguro, León Nicolaievich, que entre vuestros antepasados debe de haber habido caballos!" En su capacidad de identificarse enteramente con los sentimientos y los pensamientos de los seres a quienes se refería, contaba Tolstói con pocos rivales; pero en lo que atañe a niños este poder de identificación alcanzaba su máximo grado. Tan pronto como empezaba a hablar con niños, Tolstói volvía también un niño.

Infancia y Adolescencia, conforme se sabe, son en el fondo relatos autobiográficos, en los que sólo están alterados pequeños detalles y donde en el niño Irteniev podemos estudiar, hasta cierto punto, al propio L. N. Tolstói en sus años de infancia. Nació Tolstói en el año 1828, en la posesión de Yásnaia Poliána, famosa ahora en todo el mundo, y los primeros quince años de su vida los pasó, casi sin interrupción, en la campiña. Su padre y su abuelo, según lo indica el crítico ruso S. A. Venguerow, están descritos en *Guerra y Paz* como Nicolás Rostov y el viejo conde Rostov, respectivamente, y su madre, la princesa Volkonskaia, está representada en la novela bajo el nombre de María Bolkonskaia. León Tolstói perdió a su madre a la edad de dos años, y al padre a los nueve, ocupándose de su educación, en Yásnaia Poliána, una parienta lejana, T. A. Iergolsaia; después del año 1840 se fué a Kazán, a casa de su tía P. I. Iuschkova, casa que, según el mismo crítico, debía tener similitud con la de los Rostov, de *Guerra y Paz*.

León Tolstói tenía apenas quince años cuando empezó a frecuentar la Universidad de Kazán, donde pasó dos años en la Facultad de lenguas orientales y otros dos en la de Derecho. Pero el personal docente de ambas Facultades era tan pobre entonces, que sólo un profesor logró despertar en el jovenzuelo interés por su asignatura. Cuatro años más tarde, o sea en 1847, al cumplir diez y nueve, abandonó la Universidad y se estableció en Yásnaia Poliána, donde hizo, sin resultados, algunas tentativas para mejorar la situación de sus siervos. Esas tentativas las ha referido más tarde con sorprendente sinceridad en *La mañana de un propietario rural*.

Los siguientes cuatro años de su vida Tolstói los pasó exteriormente como la mayoría de los jóvenes de su nuevo círculo aristocrático, aun cuando interiormente se sublevaba siempre contra la vacuidad de ese modo de vivir. Una idea acerca de ese

período -naturalmente un poco exagerada y dramatizada- la ofrece su relato *Memorias de un marcador de billar*. Por fortuna, no pudo amoldarse al bajo ambiente que lo rodeaba y en el año 1851 interrumpió bruscamente la aristocrática vida que llevaba hasta entonces, y, siguiendo el ejemplo de su hermano Nicolás, dirigióse al Cáucaso con el objeto de abrazar la carrera militar. Allí se detuvo en Piatigorka, ciudad llena de recuerdos sobre Lérmontov, hasta que aprobó los exámenes reglamentarios e ingresó como cadete en un regimiento de artillería, tocándole vivir algún tiempo en una aldea de cosacos, a orillas del río Terek.

Sus experiencias y sus pensamientos en ese nuevo ambiente se notan en su novela *Cosacos*. Allí, en el seno de la espléndida naturaleza que tan poderosamente había inspirado a Pushkin y a Lérmontov, encontró Tolstói su verdadera vocación. Envió a "El Contemporáneo" su primer ensayo literario, *Infancia*, y esta primera narración, según lo supo Tolstói por carta del poeta Nekrásov, director de la revista, y por las notas críticas de Grigoriev, Anenkov, Drujnin y Chernischevski -pertenecían a cuatro escuelas estéticas distintas-, resultó una obra maestra.

DURANTE Y DESPUÉS DE LA GUERRA DE CRIMEA

Hacia el final del año siguiente -1853- estalló la guerra de Crimea y L. N. Tolstói no quiso permanecer inactivo en el ejército del Cáucaso. Consiguió ser trasladado al del Danubio, tomó parte en el asedio de Silistria y más tarde en la batalla de Balaklava, quedando, desde noviembre de 1854 hasta agosto de 1855, dentro de la ciudad sitiada, Sebastopol, en parte en el terrible *Cuarto bastión*, donde experimentó todos los horrores de la heroica defensa de esa fortaleza. Tolstói tiene por ello derecho para hablar de la guerra: la conoce por propia experiencia. Sabe lo que es la guerra, hasta en sus aspectos más bellos, hasta en una fase tan significativa y entusiasta como lo fué la defensa de esas fortalezas y bastiones, surgidos bajo las granadas del enemigo. Durante ese asedio Tolstói se negó obstinadamente a ser oficial del estado mayor y permaneció con su batería en los puntos de mayor peligro.

Recuerdo perfectamente, aun cuando yo tenía entonces apenas doce o trece años, la impresión profunda que produjo en Rusia su bosquejo *Sebastopol en diciembre de 1854*, así como las otras dos

narraciones, aparecidas después de la caída de Sebastopol. El carácter de esos relatos era original de por sí. No eran páginas de un Diario y sin embargo eran tan fieles a la realidad como sólo pueden serlo tales hojas: en verdad, eran más fieles aún, porque representaban no un solo aspecto de la vida real -el que se descubriera casualmente ante la vista del autor- sino la vida plena, todas las formas de pensamiento y los hábitos que prevalecían en la fortaleza sitiada. Encarnaban -y esta es la característica de todas las obras sucesivas de Tolstói- un entretejido de "Dichtung und Wahrheit", de poesía y de verdad, de verdad y de poesía. Y contienen mucha más verdad de la que se encuentra generalmente en una novela, y más poesía, más creación poética, de la que hallamos en la mayoría de las obras de ficción.

Parece que Tolstói nunca ha escrito versos; pero durante el asedio de Sebastopol compuso, en el metro y lenguaje usuales en las canciones soldadescas, un canto satírico en el cual se burlaba de los errores de los comandantes que habían causado la catástrofe de Balaklava. El canto, escrito en un admirable estilo popular, no pudo, naturalmente, ser impreso, y fué difundido por toda Rusia en millares de copias manuscritas, siendo cantado por doquier durante y después de la guerra. Llegóse también a conocer el nombre de su autor; pero no se sabía con certeza si era el mismo que había escrito los relatos de Sebastopol o si se trataba de algún otro Tolstói.

De regreso de Sebastopol, después de concertada la paz -1856-, Tolstói residió alternativamente en Petersburgo y en Yásnaia Poliána. En la capital fué recibido con los brazos abiertos por todas las clases de la sociedad, por la literaria y la mundana, como un "héroe de Sebastopol" y como un futuro gran escritor. Pero de la vida que llevó entonces no pudo hablar más tarde sin repugnancia: era la vida común de centenares de jóvenes -oficiales de la guardia y la "jeunesse dorée" de su clase- que se echaban a perder en los restaurantes y los cafés-conciertos de la capital rusa, en medio de jugadores de naipes, mercaderes de caballos, orquestas de zíngaros y aventureras francesas. En aquella época trabó amistad con Turguéniev, a quien veía con frecuencia, tanto en Petersburgo como en Yásnaia Poliana, puesto que las propiedades de los dos grandes escritores eran limítrofes; pero, a pesar de que su amigo Turguéniev tomaba entonces una parte activa en la publicación del célebre periódico revolucionario *Kolokol -La campana-*, editado por Herzen -ver capítulo VIII-, no parece que Tolstói se haya interesado en esa empresa; y si bien es cierto que Tolstói conocía de cerca a

los redactores de la conocida revista revolucionaria *El Contemporáneo*, que libraba un excelente combate contra la sevidumbre y por la libertad en general, no mantuvo, por una u otra razón, relaciones de amistad con los dirigentes radicales de esa publicación: Chernishevski, Dobroliubov, Mijailov y sus amigos.

En general, Tolstói mostró frialdad por el gran movimiento intelectual y reformista que se desenvolvía entonces en Rusia. No se adhirió al partido de las reformas. Menos dispuesto aún estaba para unirse a estos jóvenes nihilistas que Turguéniev pintó en *Padres e hijos* o más tarde, después del año 70, a la juventud que había adoptado la divisa de "mezclarse con el pueblo" y con la cual tuvo Tolstói tanto de común en los últimos años de su vida. La causa de ese aislamiento es difícil de precisar. ¿Era porque un profundo abismo separaba al joven y aristocrático epicúreo de los escritores ultra-demócratas, como Dobroliubov, que se empeñaban en propagar en Rusia las ideas socialistas y democráticas, y más aún de personas como Rajmetov, de la novela *¿Qué hacer?*, de Chernischevski, que vivían igual que el campesino, practicando ya entonces lo que Tolstói empezó a predicar veinte años más tarde? ¿O bien fué la diferencia entre dos generaciones -entre el hombre de treinta años, que era Tolstói, y los jóvenes de apenas veinte, llenos de soberbia e intolerancia- lo que impidió ese acercamiento? ¿Y tal vez haya que añadir a eso las discrepancias teóricas? A saber: la diferencia fundamental entre las convicciones de los radicales rusos avanzados, que en aquel tiempo eran en su mayoría admiradores del jacobinismo gubernativo, y las convicciones del "narodnik", el populista, que observaba una actitud negativa con respecto al gobierno, conforme Tolstói lo era ya entonces, probablemente, a juzgar por su actitud crítica frente a la civilización occidental y por sus tareas pedagógicas, iniciadas en la escuela de Yásnaia Poliana en el año 1861.

Las narraciones que Tolstói publicó en esos años (1856-1862) no arrojan mucha luz sobre su orientación espiritual, porque si bien son manifiestamente autobiográficas, se refieren, empero, al período precedente de su vida. Así, en aquel entonces dió a la publicidad otros dos relatos relacionados con la guerra de Sebastopol. Toda la fuerza de su observación, su admirable conocimiento de la psicología de la guerra, su profunda comprensión del soldado ruso, especialmente del héroe modesto y no teatral, que es el que en realidad gana las batallas, y su profunda compenetración del espíritu de un ejército, del cual depende la victoria o la derrota; en una palabra, todo lo que

desenvolvió con tanta belleza y exactitud en *Guerra y Paz*, había encontrado ya su expresión en esos relatos, que representan, indudablemente, una nueva orientación en la literatura de guerra de todo el mundo.

"JUVENTUD". EN BUSCA DE UN IDEAL

Juventud, *La mañana de un propietario rural* y *Lucerna*, aparecieron en esos mismos años, pero produjeron en nosotros, lectores, y también en los críticos literarios una extraña y desagradable impresión. El gran escritor subsistía; su talento denotaba signos evidentes de crecimiento; los problemas de la vida que trataba en sus obras habíanse profundizado y ampliado; mas los héroes que expresaban las ideas del autor no lograban conquistar nuestra simpatía. En *Infancia y adolescencia* teníamos delante de nosotros al niño Irteniev. Ahora, en *Juventud*, Irteniev traba relación con el príncipe Nejliudov; se establece entre ellos una sólida amistad y se prometen confesarse mutuamente, sin ocultar nada, sus fallas morales. Naturalmente, no siempre cumplen, pero eso los lleva a un análisis constante de sí mismos, a un arrepentimiento que olvidan pronto y a un dualismo inevitable que produce un efecto enfermizo en el carácter de ambos jóvenes. Tolstói no ocultó los malos resultados de esos esfuerzos morales. Los describió detalladamente, con la mayor sinceridad, y sin embargo parecía que los exhibía ante el lector como algo deseable; y eso, como es natural, no podíamos consentirlo.

La juventud es, sin género de duda, la edad en que los ideales morales superiores despiertan en el espíritu del futuro hombre o mujer; son los años en los que el hombre trata de liberarse de las imperfecciones de la adolescencia; pero este objetivo no puede jamás ser alcanzado por los medios que recomiendan los monasterios o las escuelas de los jesuitas. El único camino certero consiste en abrir ante el espíritu juvenil amplios horizontes; libertarlo de supersticiones y temores; mostrarle la posición del hombre en la naturaleza y en la humanidad, y especialmente hacer que se identifique con alguna causa grande y desenvuelva sus propias fuerzas a fin de ser capaz de luchar por esa causa. El idealismo, esto es, la capacidad de concebir un amor poético por una causa grande y prepararse para ella, es el único camino

seguro para preservarse contra todo lo que destruye las fuerzas vitales del hombre; los vicios, la disipación, etc. Ese entusiasmo, ese amor por un ideal solía encontrarlo la juventud rusa en los círculos estudiantiles, de los cuales Turguéniev nos ha dejado tan vívidas descripciones. Empero Iténiev y Nejliudov, que durante sus años universitarios se mantuvieron en su brillante aislamiento aristocrático, son incapaces de forjarse un ideal de vida superior y malgastan sus fuerzas en vanas tentativas de un perfeccionamiento semi-religioso y moral, de un modo que quizás tendría éxito en la soledad de un monasterio, pero que no puede ser llevado a la práctica en medio de los atractivos que rodean al joven mundano. Estos fracasos los relata Tolstói, como de costumbre, con una seriedad y una sinceridad absolutas.

La mañana de un propietario rural, produjo a su vez una impresión extraña. En este cuento se refieren las vanas tentativas filantrópicas de un propietario que aspira a hacer dichosos y ricos a sus siervos, sin pensar por un momento que el primer paso debería consistir en abolir la servidumbre de esos paisanos. En aquellos años en que la liberación de los siervos se convertía en una realidad y se nutría de las esperanzas más entusiastas, semejante cuento sonaba como un anacronismo, tanto más cuanto que en el momento de su aparición ignoraba la mayoría de los lectores que ese relato formaba parte de la autobiografía de Tolstói, con referencia al año 1847, cuando, apenas salido de la Universidad, se estableció en Yásnaia Poliana y eran aún bien pocos los que pensaban en la abolición de la servidumbre. Era una de esas narraciones a cuyo respecto dijera tan acertadamente Brandes que en ellas "Tolstói piensa en alta voz" de algún episodio de su propia vida. Y sin embargo, no se puede menos que admirar al gran talento objetivo que con tanta fuerza habíase manifestado ya en *Infancia* y en los relatos de Sebastopol. Hablando de los campesinos que miraban con sospecha los favores que su señor quería concederles, hubiera sido fácil y completamente natural para un hombre culto atribuir a la ignorancia de los paisanos su negativa de tomar la trilladora -que, por lo demás, ya no funcionaba-, o la resistencia de un campesino en aceptar una casa edificada -situada lejos de la aldea...-. Pero en el cuento de Tolstói ni siquiera hay la sombra de semejante excusa en favor del propietario y el lector inteligente no puede sino alabar el buen sentido de los campesinos.

Después vino *Lucerna*. En esta novelita se refiere cómo el mismo Nejliudov, indignado por la indiferencia de un grupo de

turistas ingleses que, sentados en la terraza de un hotel suizo, no obsequian con ninguna moneda a un pobre cantante cuyas canciones habían escuchado con visible satisfacción, lleva a ese cantante al hotel, lo invita al comedor, con gran escándalo de los huéspedes ingleses, y lo convida con una botella de champagne. Los sentimientos de Nejliudov son ciertamente justicieros; pero mientras uno lee el cuento, se apiada todo el tiempo del pobre cantante y experimenta un sentimiento de ira contra el hidalgo ruso que se sirve de él como de un látigo para fustigar a los turistas, sin reparar siquiera que humilla al pobre cantante con esta lección de moral. Lo peor del caso es que el propio autor tampoco se da cuenta de la falsa nota que introduce en la actitud de Nejliudov y no comprende que una persona de verdaderos sentimientos humanitarios hubiera invitado al cantante a alguna pequeña taberna, donde conversaría con él amablemente ante una botella de vino común. No obstante, el gran talento de Tolstói aparece también en este relato. Describe tan honesta, plena y fielmente la situación incómoda del pobre cantante, que el lector llega a la inevitable conclusión de que, aunque el joven aristócrata obró bien al protestar contra la insensibilidad de los demás, su actitud es, empero, tan antipática como la de los ingleses del hotel. El poderoso talento de Tolstói llevóle más allá y por encima de sus propias teorías.

No es este el único caso en que puede formularse tal observación a propósito de las obras de Tolstói. Su apreciación de tal o cual acto de sus personajes puede ser falsa, su "filosofía" puede dar lugar a objeciones, pero la fuerza de su talento descriptivo y su honestidad literaria son siempre tan grandes que los sentimientos y los hechos de sus héroes hablan a menudo contra su propio creador y demuestran cosas totalmente contrarias a las que él pretendió demostrar (2). Y posiblemente por eso Turguéniev y otros amigos literarios de Tolstói solían decirle: "No metas tu "filosofía" en el arte. Confía en tu sentido artístico y producirás grandes obras". En realidad, no obstante la aversión de Tolstói por la ciencia debo declarar que leyendo sus obras noto que poseía un criterio científico superior al de cualquier otro artista que yo conozca. Puede equivocarse en sus conclusiones, pero jamás comete un error en el planteo de los hechos. La verdadera ciencia y el arte verdadero no son antagónicos: la una siempre armoniza con el otro.

NARRACIONES BREVES. -- "COSACOS"

Algunas narraciones y novelas de Tolstói aparecieron durante los años 1857-1862 -*La tempestad de nieve*, *Los dos húsares*, *Tres muertes*, *Cosacos*- y cada una de ellas suscitó una admiración cada vez mayor por su talento. El primero de esos relatos, aunque insignificante por su trama, es, sin embargo, una verdadera joya literaria: describense allí las peregrinaciones de un viajero durante una tempestad de nieve, en las llanuras de la Rusia central. La misma observación debe hacerse con respecto al segundo cuento, *Los dos húsares*, en el cual dos generaciones están pintadas en pocas páginas con sorprendente exactitud. En lo que atañe a la narración profundamente panteísta *Tres muertes*, donde se describe la muerte de una rica señora, la de un pobre cochero y la de un abedul, es un poema en prosa digno de figurar al lado de los mejores modelos de la poesía panteísta de Goethe. Al mismo tiempo esa narración es, por su significado social, la precursora de las obras tolstoianas de la época ulterior.

Cosacos es una novela autobiográfica, y se refiere al período ya recordado en que Tolstói, a los veintidós años de edad, había huído de la vida insulsa de Petersburgo viniéndose a Piatigorsk, de donde se dirigió luego a la perdida aldea de cosacos a orillas del Terek. Allí salía de caza con el viejo cosaco Ieroschka y con el joven Lukaschka, y en su goce poético de la bella naturaleza, en la simplicidad de esa gente rústica y en la muda adoración de una doncella cosaca, revelóse en él su maravilloso genio literario.

La aparición de esta novela, en la que se percibe el rasgo más puro de un verdadero genio, provocó violentas discusiones. Tolstói la había comenzado en el año 1852, pero sólo fué publicada en 1860, cuando Rusia entera aguardaba con ansia los resultados de la labor del "Comité por la abolición de la servidumbre", previendo que con la caída de la servidumbre debía iniciarse el desmoronamiento de todas las demás instituciones machistas y bárbaras de los tiempos pasados. Rusia buscaba entonces en la civilización occidental el impulso y el ejemplo para esa gran labor reformadora. Y en aquella época es cuando aparece un joven escritor que, siguiendo la ruta de Rousseau, se rebela contra esta civilización, predica el retorno a la naturaleza e invita a que nos despojemos de lo artificioso que llamamos vida civilizada y que en el fondo no es más que un mal cambio por la dicha del trabajo libre

en medio de la naturaleza libre. Todo el mundo conoce ahora la idea fundamental de *Cosacos*: el contraste entre la vida natural de esos libres hijos de las estepas y la vida artificiosa del joven oficial, casualmente caído entre ellos.

Tolstói describe a esos hombres vigorosos, parecidos a los colonos americanos, que se han desarrollado en las estepas al pie de las montañas del Cáucaso, en una vida erizada de peligros, en la que la fuerza física, la resistencia y el coraje sereno son absolutamente necesarios. En medio de ese ambiente se presenta uno de los productos enfermizos de nuestra vida semi-intelectual de la ciudad, y a cada paso le toca sentir la superioridad del cosaco Lukaschka. Aspira a realizar algo más grande, pero no posee ni la fuerza intelectual ni la fuerza física para llevarlo a cabo. Hasta su amor no es el fuerte y sano amor de un hombre de estepas, sino una especie de débil irritación de los nervios, que evidentemente no dura mucho tiempo y sólo produce en la muchacha cosaca una inquietud análoga, sin lograr cautivarla. Y cuando le habla de amor, en cuya fuerza él mismo no cree, ella lo despide con estas palabras: "*¡Vete de mí, fastidioso!*".

Alguien ha querido ver en esta novela una "glorificación del estado de vida semisalvaje" de que se ha inculcado -exageradamente- a los escritores del siglo XVIII, especialmente a Rousseau. En realidad, Tolstói, está tan lejos de ello como Rousseau. Lo que hay es que Tolstói ha descubierto en la vida de los cosacos más vitalidad, mayor energía y vigor, que en la vida de su héroe bien nacido, y lo ha descrito en forma bella e impresionante. Su protagonista -y como él hay millares y millares- no posee la fuerza que proviene del trabajo físico y de la lucha contra la naturaleza, ni la fuerza espiritual que podrían ofrecerle la ciencia y la verdadera civilización. Un hombre que es dueño de una verdadera fuerza intelectual, no se pregunta a cada rato: "*¿Tengo razón o no?*". Una fuerza semejante siente que existen ciertos principios dentro de los cuales ella no carece de razón. Lo mismo ocurre con la fuerza moral: sabe que hasta cierto límite puede tener confianza en sí misma. Empero, a semejanza de millares de individuos que pertenecen a las llamadas clases cultas, Nejludov no poseía ninguna de esas fuerzas. Es un hombre débil, y Tolstói ha puesto de relieve su debilidad espiritual y moral con tanta claridad, que necesariamente debía producir una impresión profunda.

ACTIVIDAD PEDAGÓGICA

Durante los años 1859-1862 difundióse por toda Rusia la lucha entre los "padres" y los "hijos", que provocó violentos ataques contra la joven generación hasta de parte de escritores tan "objetivos" como Goncharov, sin hablar de Pisemski y de otros. Pero ignoramos de qué lado estaban las simpatías de Tolstói. Hay que recordar que la mayor parte de ese período la pasó en el extranjero, en compañía de su hermano mayor Nicolás, que murió de tuberculosis en el sur de Francia. Sabemos tan sólo que la incapacidad de la civilización occidental de proporcionar el bienestar y la igualdad a las grandes masas produjo sobre Tolstói una impresión profunda. Según lo refiere Venguerow, Tolstói, durante su viaje por el extranjero, visitó únicamente a Auerbach, que en aquel tiempo escribía sus narraciones de la Selva Negra, inspiradas en la vida de los campesinos, y publicaba almanaques populares, y a Proudhon, que vivía entonces, como desterrado, en Bruselas. Tolstói regresó a Rusia poco después de la liberación de los siervos, aceptó el cargo de "miróvoi posrednik" o juez de paz entre los propietarios y los siervos liberados, estableciéndose en Yásnaia Poliana, donde inició su actividad pedagógica. Esta actividad la emprendió de un modo absolutamente independiente, a saber: basándola sobre principios anarquistas, totalmente libres de los métodos artificiales de educación que habían elaborado los pedagogos alemanes y que eran muy admirados en Rusia. En su escuela no reinaba ninguna clase de disciplina. En vez de preparar programas según los cuales debía enseñar a los niños, el maestro, sostenía Tolstói, debe aprender de los chicos lo que tiene que enseñarles y debe amoldar su enseñanza a las inclinaciones y capacidades individuales de cada niño. Tolstói aplicó este sistema en su escuela y obtuvo resultados excelentes. Su método ha despertado poca atención hasta ahora, y sólo un gran escritor, otro poeta, William Morris, ha defendido -en *News from Nowhere*- la misma libertad en la educación. Pero estamos seguros que vendrá un día en que los apuntes de Tolstói sobre la enseñanza en Yásnaia Poliana serán estudiados por algún pedagogo inteligente, del mismo modo como el *Emilio* de Rousseau fué estudiado por Froebel, y se convertirán en punto de partida de una nueva reforma de la educación, mucho más profunda que la de Pestalozzi y de Froebel.

Se sabe ahora que el gobierno ruso puso fin en forma brutal a

este experimento pedagógico. Habiéndose ausentado Tolstói de su propiedad, los agentes de policía realizaron una detenida requisa en su casa, y no sólo espantaron, hasta el grado de hacerla caer enferma, a la vieja tía de Tolstói, sino que leyeron en alta voz, comentándolo cínicamente, el Diario íntimo que el gran escritor llevaba desde su infancia. Se le amenazó con otros allanamientos, al punto que Tolstói se vió obligado a emigrar a Londres, e hizo saber a Alejandro II, por intermedio de la condesa A. A. Tolstoia, que llevaba siempre consigo un revólver cargado y que haría fuego contra en primer policía que osara pasar el umbral de su casa. Naturalmente, la escuela de Yásnaia Poliana tuvo que clausurarse.

GUERRA Y PAZ

En el año 1862 Tolstói se casó con la hija de un médico de Moscú, de apellido Bers, y residiendo, casi sin interrupción, en su propiedad de Tula durante quince años seguidos compuso en ese tiempo sus dos grandes obras *Guerra y Paz* y *Ana Karenina*. Su primera intención fué escribir -valiéndose de algunas tradiciones y documentos de familia- una gran novela histórica, *Los decembristas*, y en el año 1863 había terminado los primeros capítulos de la obra -ver el tomo III de sus obras en ruso, Moscú, décima edición-. Pero al pretender elaborar los tipos de los decembristas, su pensamiento debe haberse trasladado a la gran guerra de 1812. Tanto había oído hablar de ella en las tradiciones familiares de los Tolstói y de los Wolkonski, y esa guerra tenía tantos puntos comunes con la de Crimea, en la que él mismo había participado, que su mente fué conquistada por el tema y finalmente creó la grandiosa epopeya *Guerra y Paz*, que no tiene su igual en la literatura universal.

Toda una época, desde el año 1805 al 1812, ha sido reconstruída en esos volúmenes y su importancia procede de resaltar, no el punto de vista histórico convencional, sino como fue acogida por los hombres que vivieron y actuaron en aquellos años. Toda la sociedad de esa época desfila ante el lector, desde las altas esferas con su ligereza casquivana, con su rutinaria manera de pensar y su superficialidad, hasta el simple soldado del ejército que soportó las dificultades de ese conflicto terrible como una especie de prueba impuesta a los rusos por el Altísimo y que se olvidó a sí

mismo en la vida y en las penurias de la nación. Un elegante salón de recibo en Petersburgo, el salón de una dama que forma parte del círculo íntimo de la emperatriz viuda; la residencia de los diplomáticos rusos en Austria y la corte austríaca; la vida despreocupada de la familia Rostov en Moscú y en su propiedad rural; la casa austera del viejo general, príncipe Bolkonski; luego, la vida en el campo de batalla del Estado mayor ruso y de Napoleón, por un lado, y por el otro la vida íntima de un simple regimiento de húsares o de una batería de campaña; el espectáculo de batallas mundiales como la de Schöngraben; las derrotas en Austerlitz, Smolensk y Borodino; la evacuación y el incendio de Moscú; la vida de los prisioneros rusos arrestados durante el incendio y ajusticiados en masa; y, finalmente, los horrores de la retirada de Napoleón de Moscú y la guerra de guerrillas -toda esa inmensa variedad de escenas y episodios grandiosos y secundarios que se entrelazan con la novela hondamente interesante, desfila ante nosotros en las páginas de esta epopeya del gran conflicto de Rusia con la Europa occidental.

Llegamos a conocer a más de cien personas diferentes y cada una de ellas está bien descrita, la fisonomía humana de cada cual está tan bien determinada, que cada una posee los rasgos de su propia individualidad que la distinguen de las decenas de actores que intervienen en ese grandioso drama. Difícilmente puede olvidar el lector hasta las figuras menos importantes, sea la del ministro de Alejandro I o la del simple ordenanza de un oficial de caballería. Más aún: todo soldado anónimo -el de infantería, el húsar o el artillero-, tiene su fisonomía propia; hasta los distintos caballos de guerra de Rostov y de Denisov aparecen con sus rasgos individuales. Si pensáis en la variedad de caracteres humanos que pasan ante vuestros ojos en esas páginas, tendréis la sensación real de una gran multitud -de acontecimientos históricos de que os parece haber sido testigos-, de todo un pueblo despertado por una calamidad. Al propio tiempo, las impresiones que dejan los personajes que habéis amado en *Guerra y Paz* o con los cuales os habéis identificado cuando los azotó la desgracia o cuando causaron penurias a los demás -como, por ejemplo, la vieja condesa Rostov en su trato a Sónichka-, las impresiones que esas personas nos producen, cuando emergen en nuestro recuerdo de en medio de la muchedumbre, dan a esta gran multitud la misma ilusión de la realidad que los pequeños detalles dan a la personalidad de un héroe.

La dificultad principal de una novela histórica no estriba tanto

en la descripción de las figuras secundarias como en la pintura de las grandes personalidades históricas -primeros actores del drama histórico- que deben aparecer como seres reales, vivientes. Y precisamente ahí se manifestó en toda su fuerza el genio literario de Tolstói. Su Bagration, su Alejandro I, su Napoleón y su Kutusov son hombres vivos representados en forma tan realista que el lector cree verlos y está tentado de tomar un pincel para pintarlos o imitar sus gestos y modos de hablar.

La "filosofía de la guerra" que Tolstói ha desarrollado en *Guerra y Paz* provocó, como es notorio, apasionadas discusiones y críticas ásperas; no obstante, no se puede sino admitir la exactitud de esa filosofía. De hecho la reconocen justa todas aquellas personas que conocen la guerra por experiencia propia o que han tenido la ocasión de observar la acción de las masas. Naturalmente, aquellos que conocen la guerra a través de las noticias de los diarios y especialmente los oficiales que gustan de los informes "mejorados" y que describen las batallas a su gusto, adjudicándose los papeles esenciales no estarán de acuerdo con el concepto de Tolstói acerca de los "héroes"; pero basta leer, verbigracia, lo que Moltke y Bismarck han escrito en sus cartas particulares sobre la guerra de 1870-71, o bien la simple y honesta descripción de cualquier suceso histórico que encontramos a menudo en la literatura, para comprender la opinión de Tolstói acerca de la guerra y para admitir su concepto sobre el papel extraordinariamente limitado que desempeñan los "héroes" en los acontecimientos históricos. Tolstói no ha inventado al oficial de artillería Timojin, del cual se habían olvidado sus superiores en la posición central delante de Schöngraben y que con sus cuatro cañones, que dirigió durante todo el día con iniciativa y prudencia, impidió que la batalla terminase con una derrota para la retaguardia rusa; demasiado bien había conocido a los Timojin en Sebastopol. Ellos son la verdadera fuerza vital de todo ejército, y el éxito de un ejército depende más del número de los Timokin que del genio de sus comandantes supremos. En este punto coinciden Tolstói y Moltke, y aquí es donde disienten totalmente con los corresponsales de guerra y con los historiadores del Estado Mayor.

Un escritor que no poseyera el talento de Tolstói apenas lograría presentar en forma convincente una tesis semejante; pero en *Guerra y Paz* aparece casi con la fuerza de un axioma. El Kutusov de Tolstói es, como lo era en realidad, un hombre común; pero resulta ya un gran hombre por el solo hecho de que, previendo el inevitable y fatal encadenamiento de los

acontecimientos, no intentó dirigirlos, sino que se empeñó en utilizar las fuerzas vitales de su ejército y en impedir un desastre mayor.

Apenas hay necesidad de indicar que *Guerra y Paz* es una vigorosa condenación de la guerra. La influencia que el gran escritor ha ejercido en este sentido sobre su generación pudo apreciarse realmente en Rusia. Ya se hacía notar durante la guerra contra Turquía, en 1877-78, cuando era absolutamente imposible encontrar en Rusia un corresponsal de guerra que describiera cómo "hemos batido al enemigo a cañonazos" o cómo "los hemos matado cual si fueran liebres". Y aun cuando se encontrase un hombre que empleara tales frases bárbaras en sus correspondencias, ningún diario se habría atrevido a publicarlas. El carácter general del corresponsal de guerra ruso habíase cambiado totalmente, y precisamente durante aquella guerra surgieron escritores como Garschin y pintores como Vereschcháguin, que eligieron como objetivo de su vida el combatir la guerra.

Todo aquel que haya leído *Guerra y Paz* recuerda, naturalmente, las duras experiencias de Pedro y su amistad con el soldado Karataiev. Se siente que Tolstói está admirado de la plácida filosofía de este hombre del pueblo, representante típico del paisano ruso común, lleno de buen sentido. Algunos críticos han llegado a la conclusión de que Tolstói ha predicado por Karataiev una especie de fatalismo oriental. A mi juicio, nada hay de cierto en ello. Karataiev, que es un panteísta consecuente, comprende perfectamente que existen calamidades naturales contra las cuales no es posible luchar; sabe que las desgracias que le han acaecido -sus sufrimientos personales y el fusilamiento de los prisioneros, entre los cuales mañana puede ser él-, son consecuencias inevitables de un acontecimiento mucho más grandioso: el conflicto armado entre las naciones, que, apenas iniciado, debe desarrollarse con todas sus consecuencias terribles y absolutamente desenfrenadas. Karataiev se porta como una de esas vacas sobre los Alpes que menciona el filósofo Guyau. Cuando siente que empieza a deslizarse barranca abajo, hacia el abismo, hace grandes esfuerzos para agarrarse de algo, pero cuando se da cuenta de que sus esfuerzos serán inútiles para impedir su caída fatal, se deja arrastrar plácidamente al abismo. Si comprendiera que sus esfuerzos pudieran impedir la guerra, los haría sin duda. Al final de la novela, cuando Pedro dice a su mujer, Natascha, que piensa adherirse a los decembristas -este deseo de Pedro está

expresado en forma nebulosa en la novela, a causa de la censura, pero los lectores rusos lo comprendieron- y ella le pregunta: "*¿Lo aprobaría Platón Karataiev?*", Pedro, después de un momento de reflexión, contesta: "*Sí, lo aprobaría*".

Yo no sé lo que experimenta un francés, un inglés, o un alemán cuando lee *Guerra y Paz* -algunos ingleses cultos me han manifestado que la novela es lánguida- pero sé que para todo ruso culto cada escena de *Guerra y Paz* es una fuente indecible de goce estético. Como muchos otros rusos he leído infinidad de veces la obra, pero yo no podría, si me lo preguntaran, indicar las escenas que más me han gustado: si el idilio entre los niños, los efectos de la multitud en las escenas de la guerra, la vida de la campiña, las escenas inimitables de la vida aristocrática en la corte, o bien los pequeños detalles que caracterizan a Napoleón y a Kutusov, o la vida de los Rostov -el banquete, la caza, la evacuación de Moscú, etc.

Muchas personas, leyendo esta epopeya, se sienten ofendidas al ver que su héroe, Napoleón, resulta empequeñecido y cómico hasta cierto punto. Pero el Napoleón que vino a Rusia no era ya el hombre que había entusiasmado a los ejércitos de los "sansculottes" en sus primeras campañas triunfales por Oriente, dirigidas contra la servidumbre, el absolutismo y la inquisición. Todos los hombres que ocupan una posición elevada en la vida son en cierto modo actores -como lo muestra Tolstói admirablemente en numerosos pasajes de su gran obra- y Napoleón no fué, ciertamente, el menor de ellos. Pero, al llegar a Rusia, como emperador, viciado ya, tanto por la adulación de las cortes europeas, como por la veneración de las masas, que le atribuían todo lo que en realidad era consecuencia de la gran agitación espiritual causada por la Revolución Francesa, y que veían en él, por consiguiente, a un semidios, al venir a Rusia el actor venció en él al hombre que había encarnado la energía juvenil de la nación francesa despertada impensadamente y en quien ese despertar halló su expresión y con cuya ayuda prosiguió desarrollando sus fuerzas. Con esto se explica la fascinación que ejerció Napoleón sobre sus contemporáneos. Cerca de Smolensk, en plena retirada del ejército francés, Kutusov mismo debió sentir esa fascinación, cuando, en lugar de excitar al león para una batalla decisiva, le abrió el camino de la retirada.

ANA KARENINA

De todas las novelas de Tolstói *Ana Karenina* ha sido la más leída en los diversos idiomas a que se tradujera. Como obra de arte es una obra maestra. Desde la primera aparición de la heroína se siente que la vida de esta mujer debe terminar como un drama. Su trágico fin es tan inevitable como en un drama de Shakespeare. En este sentido la novela es completamente fiel a la vida real. Tenemos ante nosotros un rincón de la vida. Por lo general, Tolstói no ha sido muy feliz en la descripción de las mujeres -excepto de las doncellas- y yo pienso que Ana Karénina no es tan profunda, tan psicológicamente completa y tan vívida como podía haber resultado; en cambio, la mujer más común, Dolly, rebosa de vida. En lo que atañe a las distintas escenas de la novela -el baile, las carreras de los oficiales, la vida de familia de Dolly, las escenas campestres en la propiedad rural de Levin, la muerte de su hermano, etc.-, están descritas en tal forma que, por sus méritos artísticos, ocupa *Ana Karénina* el primer lugar entre las más bellas obras escritas por Tolstói.

Y, no obstante, la novela produjo en Rusia una impresión decididamente desfavorable; en el campo reaccionario fué acogida con entusiasmo, felicitándose a Tolstói, pero en los círculos progresistas se la recibió con frialdad. El hecho es que la cuestión del matrimonio y de la separación eventual entre marido y mujer había sido debatida seriamente en Rusia por los mejores hombres y mujeres, tanto en la literatura como en la vida. Evidentemente la indiferente ligereza hacia el matrimonio que observamos a menudo en los procesos de divorcio entre personas de la alta sociedad, fué condenada absoluta e incondicionalmente; del mismo modo, todas las formas de engaño, tema principal de innumerables novelas y dramas franceses, fueron excluídas de esa discusión. Mas, después de que la ligereza y el adulterio fueran severamente descartados, los derechos de un nuevo amor, serio y profundo, que se desarrolla después de muchos años de feliz vida conyugal, era analizado con mayor seriedad. La novela de Chernischevksi *¿Qué hacer?* Puede considerarse la mejor expresión de las opiniones sobre el matrimonio que estaban en boga entre la parte más valiosa de la joven generación.

Una vez que os habéis casado -solían decir los representantes de esa generación-, no tratéis con ligereza el amor o el llamado "flirt". No todo acceso de pasión tiene el derecho de ser llamado

nuevo amor; y lo que a veces se describe como amor no es, en el mayor número de los casos, otra cosa que un deseo pasajero. Aun cuando se trate de un amor verdadero, antes de llegar a ser un sentimiento real y hondo, existe, la mayoría de las veces, un período durante el cual hay tiempo suficiente para reflexionar sobre las consecuencias que esa simpatía va a engendrar en el caso de alcanzar la profundidad del amor. Sin embargo, hay que confesar que existen casos en que surge un amor nuevo y otros en que tal acontecimiento se produce casi como una fatalidad, como por ejemplo cuando una muchacha se ha casado contra su voluntad, por insistencia persistente de su enamorado, o cuando dos personas contraen nupcias sin comprenderse mutuamente, o bien cuando una de las dos se ha ido más lejos en el camino hacia un ideal superior, en tanto que la otra parte, fatigada de seguir llevando la máscara del idealismo, se hunde en la dicha filistea de las pantuflas abrigadas. En tales casos la separación no sólo es inevitable, sino que con frecuencia es necesaria en bien de ambas partes. Es preferible para los dos soportar las penurias de una separación -las naturalezas honestas resultan mejoradas por esos sufrimientos- antes que destruir la existencia entera de uno de los cónyuges -las más de las veces de los dos- y saber, además, que los resultados de semejante vida común en tales condiciones tendrá consecuencias fatales para los hijos. Tal era la conclusión a la que arribaron la literatura rusa y la parte mejor y más reflexiva de nuestra sociedad.

Y he ahí que sale Tolstói con su *Ana Karénina*, que lleva en la portada la amenazadora expresión bíblica: "La venganza está en mí", y esa venganza bíblica recae en la novela sobre la desdichada Karénina, la cual pone término a sus sufrimientos, después de la separación del marido, suicidándose. Los críticos rusos, naturalmente, no podían compartir las opiniones de Tolstói. El amor que se había apoderado de Karénina podía menos que nada suscitar la venganza. Habíase casado, muy joven aún, con un hombre de edad y poco atrayente. En aquel tiempo ella no sabía exactamente lo que hacía y nadie se lo había explicado. Jamás supo lo que era el amor, hasta que se encontró con Wronski. Engañar al marido era contrario a su naturaleza, y con seguir manteniendo el matrimonio puramente convencional no habría hecho más feliz ni a su esposo ni a su hijo. La separación, y un nuevo matrimonio con Wronski, que la amaba sinceramente, era la única solución. En todo caso, si la historia de Ana Karénina debía terminar con una tragedia, ésta no era una consecuencia de la "suprema justicia".

Empero, lo mismo que en otras ocasiones, la honestidad artística de Tolstói se opuso también esta vez contra su raciocinio teórico, señalando una causa distinta, real. Era la inconsecuencia de Wronski y Karénina. Después de haberse separado ella de su marido y habiendo desafiado a la "opinión pública" -es decir, la opinión que le negaba el derecho de autodeterminación en este asunto-, ni ella ni Wronski tuvieron el valor de romper definitivamente con esa "sociedad", cuya futilidad Tolstói conocía y ha descrito tan brillantemente. En lugar de eso, al regresar Ana y Wronski a Petersburgo, se hallan preocupados por una sola idea: cómo Betsi y otras señoras de su rango van a recibir a Ana cuando ésta se presente entre ellas. De manera que no fué la "justicia suprema", sino la opinión de las Betsi, lo que motivó el suicidio de Ana Karénina.

LA CRISIS RELIGIOSA

Todo el mundo conoce el profundo cambio que se produjo en los conceptos fundamentales de Tolstói acerca de la vida, entre 1875 y 1878, cuando alcanzó la edad de cincuenta años. Yo creo que nadie tiene el derecho de discutir públicamente lo que ha ocurrido en lo más recóndito del alma de otro hombre; empero, por habernos referido él mismo el drama íntimo y la lucha por que ha atravesado, el gran escritor nos ha invitado, por así decirlo, a verificar hasta qué punto tenía razón en sus razonamientos y en sus conclusiones. Por ello nos limitaremos al material psicológico que nos ha ofrecido, sin entrometernos demasiado en sus actos.

Es notable comprobar, relejendo las primeras obras de Tolstói, cómo las ideas que defendió en los últimos años de su vida aparecían ya en sus primeros escritos. Las cuestiones filosóficas y las concernientes a los fundamentos morales de la vida lo habían interesado desde su primera juventud. A los dieciséis años leía obras filosóficas: durante sus años universitarios y hasta en sus "tempestuosos días de pasión" las cuestiones sobre la manera cómo debemos vivir surgían delante de él en toda su importancia. Sus novelas autobiográficas, especialmente *Juventud*, denotan huellas profundas de esta labor interna de su espíritu, aun cuando, como lo afirma en *Confesiones*, jamás expresó todo lo que podía haber dicho sobre estos asuntos. Más aún, es evidente que, si bien

pinta su estado espiritual de aquel tiempo como el de un "nihilista filosófico", en realidad no abandonó nunca la fe de su infancia (3). Fue admirador y continuador de Rousseau. En sus escritos sobre educación -recogidos en el tomo IV de la décima edición de Moscú de sus *Obras*- están tratadas en forma muy radical la mayor parte de las ardientes cuestiones sociales que analizó en los años ulteriores. Esas cuestiones habíanle atormentado tanto entonces que al hacer sus experimentos pedagógicos en la escuela de Yásnaia Poliana y al desempeñar el cargo de juez de paz -es decir, durante los años 1861-62-, sintió tanta repugnancia por el dualismo inevitable de su posición como propietario benefactor que, según sus palabras, "*yo hubiera arribado entonces a la crisis que experimenté quince años más tarde de no haber quedado un aspecto de la vida que me prometía una salvación, a saber, el matrimonio*". En otros términos, Tolstói estaba ya próximo a desentenderse del punto de vista de las clases privilegiadas sobre la riqueza y el trabajo, y a unirse al gran movimiento populista que se había iniciado en Rusia. Probablemente se hubiera adherido, si un nuevo mundo de amor, de una vida conyugal y de intereses de familia, a la que se entregó con toda la intensidad de su naturaleza apasionada, no hubiera reforzado los vínculos que lo unían a la clase privilegiada a que pertenecía.

Sin duda, el arte desvió también su atención de los problemas sociales, por lo menos de su aspecto económico. En *Guerra y Paz* desarrolló la filosofía de las multitudes, en contraposición a la de los héroes, filosofía que en aquellos años podía contar con escasos adeptos entre la gente culta de Europa. ¿Fue su genio poético el que le reveló el papel que las multitudes desempeñaron en la gran guerra de 1812 y le enseñaron que ellas y no los héroes han realizado los grandes hechos de la historia? ¿O fue, tal vez, el desarrollo ulterior de las ideas que lo habían inspirado en su escuela de Yásnaia Poliana, en pugna con todas las teorías pedagógicas elaboradas por la Iglesia y el Estado en defensa de los intereses de la clase privilegiada? En todo caso, *Guerra y Paz* le planteó un problema suficientemente grande para absorber sus pensamientos por cierto número de años; y mientras escribía esa obra monumental, en la que intentó establecer una nueva concepción de la historia, debe de haber sentido que iba por un camino certero. En lo que respecta a *Ana Karénina*, donde no se preocupó de cuestiones reformadoras o filosóficas, la novela ofreció a Tolstói la posibilidad de volver a sentir, con toda la intensidad de la creación poética, la vida superficial de las clases

adineradas y de compararlas con la vida de los campesinos y con su trabajo. Y fué al concluir esta novela cuando comenzó a comprender claramente en qué medida su propia vida contradecía los ideales de su juventud.

En el alma del gran escritor debe de haberse verificado un conflicto terrible. El sentimiento comunista que lo había inducido a hacer imprimir en letra cursiva el episodio del cantante de *Lucerna* y a añadirle una acalorada acusación contra la civilización de las clases adineradas; el orden de ideas que le dictó la severa crítica contra la propiedad privada en *Jaístomier: historia de un caballo*; las ideas anárquicas que lo habían llevado, en sus artículos pedagógicos de Yásnaia Poliana, a negar la civilización fundada en el capitalismo y en el Estado; y, por otra parte, su concepto sobre la propiedad privada, que trató de conciliar con sus inclinaciones comunistas -ver la conversación entre los dos hermanos Levin, en *Guerra y Paz*-: la falta de simpatía por los partidos que luchaban contra el gobierno ruso y, al mismo tiempo, su profundamente arraigado desprecio contra ese gobierno -todas esas tendencias debían de hallarse en conflicto irreconciliable en el espíritu del escritor, con toda la apasionada intensidad característica de Tolstói y de todo hombre de genio. Estas contradicciones constantes eran tan aparentes que, en tanto que los críticos menos agudos y la *Gaceta de Moscú*, defensora de la servidumbre, consideraban a Tolstói como formando parte de su campo, el talentoso crítico Mijailovski publicó en el año 1875 una serie de notables artículos intitulados *La diestra y la siniestra del conde Tolstói*, en los cuales demostró que dos naturalezas se hallaban en continuo conflicto en el gran escritor. En esos artículos, el joven crítico, gran admirador de Tolstói, analizó las ideas avanzadas que éste desarrollara en sus escritos pedagógicos, que en aquel tiempo eran casi desconocidas, confrontándolas con las ideas rígidamente conservadoras de sus obras posteriores. Como consecuencia de todo eso, Mijailovski presagiaba una crisis a la que el gran escritor se acercaba inevitablemente.

"Yo no voy a hablar -escribía Mijailovski- de *Ana Karénina*, en primer término porque la obra todavía no está terminada, y además, porque de ella debe hablarse mucho o no decirse nada. Sólo observaré que en esta novela -más superficialmente y por esta misma razón con mayor claridad que en sus demás obras-, se ven las huellas del drama que se desenvuelve en el alma del autor. Es de preguntar: ¿qué debe hacer semejante hombre, cómo se puede vivir, cómo puede evitar ese veneno de su conciencia que se

introduce a cada paso en el placer de un deseo satisfecho? Sin duda debe, aun cuando fuera instintivamente, buscar algún medio para poner fin al drama íntimo de su alma, dejar caer el telón. Pero ¿cómo hacerlo? Yo pienso que si un individuo vulgar se encontrara en tal situación terminaría por suicidarse o se entregaría a la bebida. Un hombre de valor buscará otras soluciones, que existen en abundancia". (*Otietchestvenia Zapiski*, Junio de 1875; también: Mijailovski, *Obras*, volúmen III, página 491).

Una de esas soluciones sería, según Mijailovski, la de escribir para el pueblo. Naturalmente, pocos hombres son tan felices de poseer el talento y la facultad indispensables para ello.

"Mas si él -Tolstói- está persuadido de que la nación se compone de dos partes y que hasta los placeres "inocentes" de una de ellas causan la desventura de la otra, ¿qué le impide consagrar sus formidables fuerzas al servicio de esa grandiosa idea? Es difícil imaginarse que otros temas puedan interesar a un escritor que experimentara en su alma un drama tan terrible como el que agita el alma de Tolstói. Es tan profunda y seria, llega tan a fondo hasta la raíz de toda actividad literaria, que al parecer debería aniquilar todos los demás intereses, del mismo modo como la planta parásita ahoga a las demás plantas. Y ¿no es un objetivo suficientemente elevado en la vida el recordad a la "sociedad" que sus placeres y diversiones no son los placeres y las diversiones de toda la humanidad; el explicar a la "sociedad" el verdadero sentido de los "fenómenos del progreso"; el despertar, por lo menos en algunos, en las naturalezas más sensibles, la conciencia y el sentimiento de la justicia? ¿No es este campo bastante grande para la creación poética?"

"El drama que se desarrolla en el alma del conde Tolstói es una hipótesis mía, pero es una hipótesis legítima sin la cual no es posible comprender sus escritos". (*Obras*, vol. III, página 496).

Ahora se sabe ya que la hipótesis de Mijailovski fué una verdadera profecía. En los años 1875-76, mientras terminaba *Ana Karénina*, Tolstói comenzó a comprender plenamente la superficialidad y el dualismo de la vida que había llevado hasta entonces. "*Cosas extrañas -dice- empezaron a verificarse en mí; experimentaba momentos de aturdimiento en que mi vida se detenía, como si yo no supiera cómo vivir, qué hacer...*

"¿Para qué?...", "¿Y luego?", eran las preguntas que me planteaba". "Y bien, -decíase a sí mismo- tú poseerás quince mil acres de tierra en Samara y tres mil cabalos, pero ¿de qué sirve

eso? Y me sentí consternado y no sabía qué hacer". La fama literaria había perdido para él todos sus atractivos después de haber alcanzado la máxima altura a que lo había llevado su *Guerra y Paz*. El pequeño cuadro de la paz del hogar filisteo que había descrito, antes de contraer enlace, en su relato *La felicidad familiar*, habíala sentido el mismo y ya no lo satisfacía. La vida de epicureismo que llevaba hasta entonces perdió para él todo encanto.

"Yo sentía -escribe es sus *Confesiones*- que todo lo que me servía de sostén se derrumbaba; que ya no tenía en qué apoyarme; que aquello con lo cual yo vivía ya no existía y que no me quedaba nada digno de ser vivido. Mi vida había llegado a un punto muerto." Los llamados "deberes de familia" perdieron para él todo interés. Pensando en la educación de sus hijos, preguntábase: "¿Para qué?" y posiblemente haya sentido que en el ambiente de gran propietario no podría jamás darles una educación como la que él mismo recibiera y condenara; y cuando se puso a pensar en el bienestar de las masas, preguntábase de pronto: "¿Qué interés tengo en pensar en esto?".

Sentía que su vida estaba desprovista de objeto. Ni siquiera tenía deseos que pudiese considerar como razonables: "Si un hada viniera y me ofreciese satisfacer mis deseos, yo no sabría qué pedirle... Ni siquiera podría solicitar conocer la verdad, porque yo ya había descubierto su esencia: la verdad de que la vida es un absurdo". No tenía objetivo alguno su vida, que, con sus dolores inevitables, no merece ser vivida (*Confesiones*, VI. VII).

No poseía -para usar una expresión suya- "la obtusidad moral de la imaginación", que se requería para que su vida epicúrea no fuese envenenada por la miseria que lo rodeaba; y sin embargo, a semejanza de Schopenhauer, no tenía la voluntad necesaria para amoldar sus actos a las exigencias de su razón. El aniquilamiento de sí mismo, la muerte, era, por consiguiente, la única solución.

Pero Tolstói era un hombre demasiado fuerte para terminar su vida con un suicidio. Encontró una salida, y esta salida halló su expresión en el retorno al amor de su juventud: *el amor a los campesinos*. "¿Era la consecuencia de un extraño amor físico por la clase trabajadora -escribe- o bien se debía a otra causa?" .Empero, finalmente comprendió que el verdadero sentido de la vida hay que buscarlo entre los millones de obreros que pasan su vida trabajando. Comenzó a estudiar con mayor atención que antes la vida de esos millones de hombres. "Y empecé -dice- a amar a esos

hombres". Y cuanto más penetraba en su vida, en su pasado y en su presente tanto más los amaba, "*tanto más fácil me resultaba vivir*". En cuanto a la vida de la gente de su propio medio, la de los ricos y la de los instruídos, "*no sólo sentía disgusto por ella, sino que perdió para mí todo sentido*". Comprendió que, si no había descubierto un objetivo en la vida, ello se debía a que su propia vida "*y las condiciones exclusivas de epicureísmo*" ocultaban la verdad a sus ojos.

"Comprendí -continúa- que mi pregunta "¿Qué es la vida?" y mi respuesta: "El mal", eran exactas. Sólo me había equivocado al aplicarlas a la vida en general. O me preguntaba: "¿Qué es la vida?" y me contestaba: "El mal y lo absurdo", y así era efectivamente. Mi propia vida -una vida de indulgencias y de pasiones- carecía de sentido estaba llena de mal, pero eso era cierto tan sólo en lo que atañe a mi vida, pero no a la de los demás hombres. Comenzando con los pajaritos y los animales inferiores, todos trabajan para conservar su existencia y para asegurarla también para otros y no sólo para sí mismos; yo, empero, no he asegurado la vida para nadie: ni siquiera había asegurado la mía. Yo vivía como un parásito, y al plantearme la pregunta: "¿Para qué vivo?", me contestaba: "Para nada".

De este modo la convicción de que debía vivir como los millones de hombres que se ganan por sí mismos lo indispensable; que debía trabajar como trabajan esos millones de hombres y que una vida semejante era la única respuesta a la cuestión que lo había llevado a la desesperación -el único camino para eludir las terribles contradicciones que habían inducido a Schopenhauer a predicar el aniquilamiento de sí mismo, y a Salomón, Sakia-Muni y otros, a predicar el pesimismo desesperado -esta convicción salvó a Tolstói devolviéndole su perdida energía y la voluntad de vivir. Pero la misma idea inspiraba a millares de jóvenes rusos, precisamente en aquel tiempo, suscitando el grandioso movimiento de "Al pueblo", al pueblo, a confundirse con el pueblo.

Tolstói ha descrito en su admirable libro *¿Qué debemos hacer?* La impresión que le causaron los barrios pobres de Moscú, en el año 1881, y la influencia que ella ejerció en el desarrollo de sus pensamientos. Pero todavía no sabemos qué hechos e impresiones de la vida real lo indujeron en los años 1875-81 a comprender de una manera tan honda la vacuidad de la vida que llevara hasta entonces. ¿Sería demasiado atrevimiento de mi parte señalar que el mismo movimiento de "Al pueblo", que había inspirado a tantos

jóvenes rusos de ambos sexos para irse a las aldeas y fábricas a fin de compartir allí la vida del pueblo, había también inducido a Tolstói a pensar en su condición de rico propietario rural?

De que conocía este movimiento, no hay duda alguna. El proceso contra el grupo de Nechaiev en el año 1871 había sido ampliamente difundido por la prensa rusa y, no obstante la juvenil falta de madurez de los discursos de los acusados, podía fácilmente notarse en ellos los elevados ideales y el amor al pueblo de que estaban impregnados. El proceso del grupo Dolguschin en 1875 produjo una impresión más profunda aún en este sentido; y especialmente el proceso, en marzo de 1877, de las jóvenes idealistas de Bárdina, Lubatovich y las hermanas Subotin -de las "Cincuenta de Moscú", como se las llamaba entonces- las cuales, pertenecientes a familias adineradas, llevaban, sin embargo, una vida humilde viviendo en las terribles barracas de las fábricas y trabajando de 14 a 16 horas por día con el solo objeto de estar cerca del pueblo trabajador y de tener la posibilidad de instruirlo... Y finalmente, el proceso de los "Ciento noventa y tres" y de Vera Zasulich, en 1878. Por grande que haya sido la aversión de Tolstói por los revolucionarios, el gran artista no podía dejar de sentir, al leer las informaciones de esos procesos o al escuchar las conversaciones a su respecto en Moscú y Tula y al observar la impresión que causaban, que esos jóvenes y esas niñas estaban más cercanos a lo que él había sido en los años 1861-62, que aquellos entre quienes él vivía ahora: los Kathov, los Fet y otra gente parecida. Y aun cuando no hubiese sabido nada de esos procesos ni oído nada respecto de las "Cincuenta de Moscú", conocía, por lo menos, *Tierras vírgenes*, de Turguéniev, publicada en enero de 1877, y debía sentir, hasta por ese cuadro imperfecto, tan cálidamente saludado por la nueva Rusia, qué ideales animaban a ésta.

Si Tolstói hubiese tenido entonces veinte años se hubiera adherido probablemente, en una u otra forma, al movimiento, a pesar de todos los obstáculos. Pero a su edad, en su ambiente, y sobre todo preocupado como estaba por el problema de "*¿dónde encontrar la palanca capaz de mover el corazón de los hombres y convertirse en fuente de una profunda reforma moral de cada individuo?*", Tolstói tuvo que librar una larga y tenaz lucha consigo mismo antes de dar conscientemente ese paso. Para nuestra juventud, todo aquel que haya recibido una educación gracias a la labor de la masa trabajadora, podía cubrir su deuda para con ésta trabajando por el pueblo; esta condición era suficiente para

nuestros jóvenes. Ellos, varones y mujeres, habían abandonado sus hogares confortables y llevaban la vida más sencilla, que en nada se distinguía de la vida de los obreros, consagrando su existencia al pueblo. Pero debido a muchas causas, el ambiente, la edad, y, tal vez, en razón del problema filosófico general que preocupaba a su mente, Tolstói tuvo que pasar por una lucha dolorosa antes de arribar a la misma conclusión, aunque por un camino distinto, es decir, antes de resolverse que él, como partícula consciente de la divinidad inconsciente, debía cumplir la voluntad de esa divinidad, consistente en que cada cual debe trabajar por la felicidad universal.

"Lo que mucha gente me decía -observa Tolstói- y lo que yo mismo trataba de hacerme creer, o sea, que el hombre debe desear la felicidad no solamente para sí, sino también para los demás, para sus vecinos, para los hombres en general, no me satisfacía. En primer lugar, yo no podía desear a los otros mayor felicidad que a mí mismo; en segundo término, porque los demás, lo mismo que yo, estaban condenados a la desdicha y a la muerte, y por eso todos mis esfuerzos por su bienestar serían inútiles. Yo estaba desesperado". La idea de que la dicha del individuo se encuentra en la felicidad general no apelaba a su espíritu, y por esta razón la tendencia y la colaboración en el bienestar de todos no consituyó una finalidad suficiente para su vida.

Pero tan pronto como Tolstói llegó a esta conclusión, amoldó a ella su vida. Las dificultades con que tropezara en su camino antes de poder obedecer el mandato de su propia conciencia deben de haber sido inmensas: apenas si podemos sospecharlas. Es fácil imaginarse los sofismas contra los que tuvo que luchar, especialmente cuando todos los admiradores de su estupendo talento empezaron a protestar contra su condenación de sus obras anteriores. Sólo cabe admirar la fuerza de sus convicciones cuando pudo cambiar tan fundamentalmente la vida que llevara hasta entonces.

La pequeña habitación que ocupaba en su suntuosa casa se ha hecho famosa gracias a las fotografías difundidas por todo el mundo. Tolstói con su arado -en el cuadro de Repin- ha dado la vuelta al mundo: el gobierno ruso consideró tan peligroso ese cuadro que ordenó que fuera retirado de una exposición. Limitando su sustento al mínimo de la más sencilla alimentación, hizo todo lo que sus fuerzas le permitieran para ganarse por sí mismo lo indispensable por medio del trabajo físico. Y eso que en los últimos

años de su vida escribió mucho más que en los años de su mayor productividad literaria.

Los resultados de ese ejemplo que Tolstói ha dado a la humanidad son bien conocidos. Pero creyó necesario ofrecer las razones filosóficas y religiosas de su conducta, y así lo hizo en una serie de notables obras.

Guiado por la idea de que millones de hombres, simples trabajadores, conciben el sentido de la vida y la consideran como el cumplimiento de la "voluntad del Creador", abrazó esta fe sencilla de la masa campesina rusa, aun cuando su mente resistíase a reconocerla, y observaba todas las ceremonias religiosas de la Iglesia greco-ortodoxa. Sin embargo, esta concesión tenía sus límites, y no pudo de ningún modo aceptar ciertas formas de la fe. Sentía, por ejemplo, confesándose antes de la comunión, que al admitir esta última en su sentido literal y no figurativo, afirmaba una cosa que no podía decir a conciencia. Además, trabó conocimiento con los cismáticos, los campesinos Sintaiev y Bondarov, a quienes respetaba profundamente, y pudo ver, en su trato con ellos, que con su adhesión a la Iglesia greco-ortodoxa apoyaba las abominables persecuciones contra los cismáticos; que también a él le correspondía una parte en el odio que las Iglesias profesaban la una contra la otra.

Por estas razones emprendió Tolstói un estudio a fondo del cristianismo, sin tener en cuenta las doctrinas de las diversas Iglesias, y dedicó especial atención a cotejar las distintas versiones de los Evangelios, a fin de encontrar el significado real de los preceptos del gran Maestro y ver qué es lo que añadieron sus sucesores. En una obra notabilísima -*Crítica de la teología dogmática*-, a la que dedicó mucho tiempo, demostró cómo las interpretaciones de las diversas Iglesias disientan fundamentalmente de las palabras de Cristo. Poco después elaboró con toda independencia una interpretación de la doctrina cristiana, que es muy parecida a las interpretaciones que le dieron todos los grandes movimientos populares -en el siglo IX en Armenia, más tarde por Wycliff y los primeros anabaptistas, como, verbigracia, Hans Denk (4), pero lo mismo que los cuáqueros, consagró especial valor a la teoría de la no resistencia.

SU INTERPRETACIÓN DE LA DOCTRINA CRISTIANA

Las ideas que Tolstói había elaborado tan lentamente están expuestas en una serie de tres obras especiales: 1. *Crítica de la teología dogmática*, cuya introducción es más conocida bajo el nombre de *Confesiones* y fué escrita en 1882; 2. *¿Cuál es mi fe?* (1884); y 3. *¿Qué debemos hacer?* (1886). A esta categoría de obras de Tolstói hay que agregar *El reino de Dios está en vosotros mismos* o *El cristianismo no como doctrina mística, sino como nueva concepción de la vida* (1900), escrito en breves y concisos párrafos numerados, a manera de catecismo, que contiene una exposición plena y definida de los conceptos de Tolstói. En el curso de ese año publicáronse otros trabajos suyos sobre el mismo tópico, como por ejemplo, *La vida y la doctrina de Jesús*, *Mi respuesta al Sínodo*, *¿Qué es la religión?* *Sobre la vida*, etc. Estos libros representan la obra de Tolstói durante los últimos veinte años, y por lo menos cuatro de ellos -*Confesiones*, *¿Cuál es mi fe?* *¿Qué debemos hacer?* y *La doctrina cristiana*- deben ser leídos en el orden indicado, si el lector desea conocer las concepciones religiosas y morales de Tolstói y desentrañar el enredo de ideas que se presenta bajo el nombre de "tolstoísmo". En cuanto a la breve obra *La vida y la doctrina de Jesús*, ella comprende, por así decirlo, los cuatro Evangelios en uno, escrito en un lenguaje fácil y comprensible, libre de todo elemento místico y metafórico; contiene el Evangelio tal como Tolstói lo entendiera

Estas obras constituyen la tentativa más notable que jamás se haya hecho para interpretar en forma racional el cristianismo. En ellas el cristianismo aparece libre de todo gnosticismo y misticismo, como una doctrina puramente espiritual sobre el espíritu universal que guía al hombre hacia una vida superior, una vida de igualdad, de relaciones pacíficas entre todos los hombres. Si Tolstói acepta el cristianismo como fundamento de su vida, no es porque lo considera una revelación divina, sino porque esa doctrina, purificada de todos los agregados que le añadieron las Iglesias, contiene "la misma solución del problema de la vida que con más o menos claridad fué predicada por los hombres mejores, tanto antes como después de habérsenos conferido el Evangelio, desde Moisés, Isaías, Confucio, los antiguos griegos, Buda y Sócrates hasta Pascal, Fichte, Feuerbach y todos los demás hombres, conocidos o ignorados, que, sin admitir una doctrina a base de fe, nos han enseñado y nos han hablado con sinceridad del significado de la vida" (5). Esa doctrina "ofrece una explicación del

*significado de la vida" y "una solución a la contradicción entre el anhelo del bienestar y la vida y la conciencia de su inalcanzabilidad" (La doctrina ** 13); "entre el deseo de la felicidad y de la vida por una parte, y la percepción más clara de la certeza de la infelicidad y la muerte, por la otra". (Id. ** 10).*

En lo que se refiere a los elementos dogmáticos y místicos del cristianismo, que son, según, Tolstói, simples agregados a la verdadera doctrina de Cristo, los considera tan peligrosos que en un pasaje formula la siguiente observación: *"Es terrible decir -pero a veces he querido hacerlo-: si la doctrina de Cristo, junto con la doctrina de la Iglesia que ha crecido encima de ella, no existieran, aquellos que hoy se llaman cristianos estarían mucho más próximos de lo que están ahora a la doctrina de Cristo, esto es, a una doctrina razonable sobre el bien de la vida. Las doctrinas morales de todos los profetas de la humanidad no estarían cercadas para ellos" (6).*

Poniendo a un lado las concepciones místicas y metafísicas que han sido intercaladas en el cristianismo, Tolstói concentra su mayor atención en el aspecto moral de la doctrina cristiana. Una de las causas más poderosas -dice- que impide a los hombres vivir de acuerdo con esa doctrina es la *"mentira religiosa"*. *"La humanidad avanza lentamente, pero irresistiblemente, hacia una concepción cada vez más elevada del sentido verdadero de la vida y hacia la organización de la vida de acuerdo con ese principio superior";* pero en esa marcha ascendente no todos los hombres avanzan al mismo paso y los menos capaces en sensibilidad siguen aferrados a las viejas concepciones y formas de la vida y se esfuerzan en prestarle su apoyo. Esto lo consiguen principalmente por medio de la mentira religiosa, que consiste en la *"confusión intencional de la fe y la superstición y en la sustitución de una por la otra" (La doctrina cristiana, ** 187, 188).*

El mejor medio para librarse de este engaño consiste -dice- en comprender y recordar que el único instrumento que posee el hombre para acopiar el saber es su razón, y por eso toda doctrina que afirme cosas contrarias a la razón es una mentira. De un modo general, Tolstói subraya especialmente este punto de la importancia de la razón. (Ver *La doctrina cristiana, **206, 214).*

Otro gran obstáculo para la difusión de la doctrina cristiana lo ve Tolstói en la difundida creencia sobre la inmortalidad del alma, tal como se la entiende ahora. -*Mi fe*, página 134 de la edición Chertcov, en ruso-. En esta forma Tolstói la repudia; pero podemos

-afirma- dar a nuestra vida un significado más profundo haciendo que sea útil a los hombres, a la humanidad, sumergiendo nuestra vida en la vida del universo, y si bien esta idea parece menos atrayente que la idea de la inmortalidad individual, ella es, "*aunque pequeña, segura*". (*La doctrina cristiana*).

Al hablar de Dios adopta a menudo el punto de vista panteísta y describe a Dios como la vida o como el amor o bien como el ideal que el hombre siente en sí mismo -*Pensamientos sobre Dios*, recogidos por V. Y A. Chertcov-; pero en su última obra -*La doctrina cristiana*, capítulos 7 y 8-, prefiere identificar a Dios con "el deseo universal de la felicidad, que es la fuente de la vida". De esta manera resulta que, conforme a la doctrina cristiana, Dios es aquella Esencia de la vida que el hombre reconoce en sí mismo, así como en todo el universo, como deseo de la felicidad; y esta esencia es al mismo tiempo la causa por la cual él queda encerrado en las condiciones de la vida individual y moral", (** 36). "*Todo hombre que piensa -añade Tolstói- arriba a una conclusión análoga. Un deseo de felicidad universal aparece en cada hombre que piensa, después de que a una determinada edad despierta en él la conciencia; y en el mundo que circunda al hombre se manifiesta el mismo deseo en todos los seres, cada uno de los cuales cuida de su propia felicidad.*" (** 37). Estos dos deseos "*se reúnen en un objetivo concreto, alcanzable y satisfactorio para el hombre*". En consecuencia, termina diciendo, tanto la observación, como la tradición -religiosa- y la razón demuestran que "*la máxima felicidad del individuo, a la que aspiran todos los hombres, sólo puede alcanzarse mediante una perfecta unión y armonía entre los hombres*". Todas las tres muestran que el objetivo inmediato para el desarrollo del mundo, en el que el hombre está llamado a tomar parte, está en "*sustituir con la unión y la armonía la división y la guerra*". "*La tendencia interior de ese ser espiritual -el amor- que se halla en él en germinación, lo impulsa en la misma dirección*".

Unión y armonía, y un constante y tenaz esfuerzo por implantarlas, para lo cual es menester no sólo el trabajo necesario para la conservación de la propia existencia, sino también el trabajo de ampliar el bienestar general -tales son los dos acordes finales en los que hallaron su solución las disonancias y tempestades que habían imperado por más de veinte años en el espíritu del gran artista, todos los éxtasis religiosos y las dudas racionalistas que habían agitado su mente en su continua búsqueda de la verdad. Sobre la máxima altura metafísica está la aspiración de todo ser por su propio bienestar -que es egoísmo y

amor al propio tiempo, porque es amor de sí mismo, y el racional amor de sí mismo debe abrazar a cada ser de la misma especie- esta tendencia a la felicidad debe, por la esencia misma de su naturaleza, comprender a todo lo que existe. *"Ella extiende naturalmente sus límites por medio del amor, primero a la familia: a la mujer y a los hijos; luego a los amigos y por último a los compatriotas, pero el amor no se satisface con eso y tiende a abarcarlo todo"* (** 46).

LOS PUNTOS PRINCIPALES DE LA ÉTICA CRISTIANA

El punto central de la doctrina cristiana lo ve Tolstói en la no-resistencia. Durante los primeros años que siguieron a su crisis predicó la absoluta *"no resistencia al mal"*, en plena conformidad con el sentido literal y definido de las palabras evangélicas, que, tomadas en conexión con la sentencia sobre la mejilla diestra y siniestra, implican una humildad y una resignación completas. Sin embargo, Tolstói hubo de comprender bien pronto que una tal doctrina no concordaba con su recordada concepción de Dios, sino que implicaba un estímulo al mal. Ella contiene la misma tolerancia para el mal que siempre predicaron las religiones oficiales en interés de las clases dominantes, y Tolstói hubo de comprenderlo pronto. En una de sus últimas obras refiere cómo encontró en una estación de ferrocarril al gobernador de Tula, que iba a la cabeza de un contingente de soldados armados de fusiles y provistos de un vagón de azotes. Iban a castigar a los campesinos de una aldea, a fin de imponerles una ordenanza que envolvía sencillamente un despojo que la administración quería realizar en favor del propietario y violentando abiertamente la ley. Con su bien conocida fuerza descriptiva pinta Tolstói cómo cierta "señora liberal" que se encontraba casualmente en la estación, condenó en voz alta y en forma severa al gobernador y a sus oficiales, y cómo estos últimos se burlaron de su actitud. Describe luego lo que ocurre generalmente en esta clase de expediciones: cómo los campesinos, con verdadera resignación cristiana, se persignan con manos temblorosas y se extienden en el suelo para ser martirizados y azotados hasta el punto de que el corazón de la víctima cesa de latir, sin que los oficiales se conmuevan ante esta humildad cristiana. Lo que Tolstói ha hecho cuando se encontró con la "expedición" es cosa que ignoramos; no nos lo dice. Probablemente

haya reprendido al gobernador y a los oficiales y haya aconsejado a los soldados a no obedecer, es decir, a rebelarse. De cualquier modo, debe de haber sentido que una actitud pasiva frente a ese mal -la no resistencia a él- significaría una tácita aprobación del mismo. Más aún, una actitud pasiva de resignación en presencia de ese mal era tan contraria a la manera de ser de Tolstói, que éste no podía seguir siendo por mucho tiempo un partidario de esa doctrina, y bien pronto modificó su interpretación del texto evangélico en el sentido de "*no resistas al mal con la violencia*". Todos sus escritos posteriores son, por consiguiente, una apasionada resistencia contra las diversas formas del mal con que topara el mundo. Su potente voz resonó sin tregua tanto contra el mal como contra aquellos que lo cometían; era contrario al empleo de la fuerza física en la resistencia al mal, porque creía que eso causaba un nuevo mal.

Los otros cuatro puntos de la doctrina cristiana -siempre según la interpretación de Tolstói- son: no seas iracundo, o, por lo menos, evita la ira en lo que fuera posible; sé fiel a la mujer con quien te has unido y elude todo lo que puede excitar la pasión; no jures, lo que según Tolstói significa: no ates tus manos por un juramento; el juramento es un medio de que se sirven los gobiernos para obligar a los hombres, bajo su conciencia, a someterse a sus órdenes; y finalmente, ama a tus enemigos, o, como lo ha dicho Tolstói en muchos de sus trabajos: no juzgues nunca por ti mismo ni persigas a nadie ante los tribunales.

A estas cuatro normas de conducta les da Tolstói una interpretación amplísima y deduce de ellas todas las doctrinas del comunismo libre. Con abundancia de argumentos prueba que vivir del trabajo de los demás, sin ganarse uno su propia subsistencia, significa violar la ley más importante de la naturaleza: esta violación es la causa principal de todos los males sociales, así como de todas las desventuras e incomodidades personales. Muestra cómo la presente organización capitalista del trabajo no es mejor que la antigua esclavitud y la servidumbre.

Insiste mucho en la simplificación de la vida -en lo que se refiere a la alimentación, la ropa y la vivienda- que, por lo demás, surge como resultado de la labor manual, y muestra las ventajas que hasta los ricos y los ociosos hallarían en esas faenas. Pone en evidencia que todas las calamidades de los gobiernos derivan del hecho de que los mismos que protestan contra los malos gobiernos hacen esfuerzos por llegar a formar parte de ellos.

Con la misma decidida protesta con que Tolstói sale contra la Iglesia, se levanta también contra el Estado. Aconseja a la gente no tener relación alguna con el estado. Este es el único medio real para poner fin a la esclavitud de hoy en día que la institución del Estado impone al hombre. Y, finalmente, demuestra con una cantidad de ilustraciones, en las cuales halla su expresión plena toda su fuerza artística, que la persecución de la riqueza por parte de las clases adineradas -persecución que no tiene ni puede tener límite- es la que mantiene esa esclavitud, esas condiciones anormales de la vida y todos los prejuicios y doctrinas que la Iglesia y el Estado difunden en beneficio de las clases dominantes.

Por otra parte, cuando Tolstói habla de Dios o de la inmortalidad, muestra siempre que no necesita de ningún modo de las concepciones místicas y de los conceptos metafísicos que suelen emplearse en tales trances. Y aun cuando su lenguaje no se distingue del de los escritos religiosos, sin embargo deduce siempre de las concepciones religiosas una interpretación racionalista. Cuidadosamente extrae de la doctrina cristiana todo aquello que no puede ser aceptado por los secuaces de otras religiones y pone de relieve todo lo que es común al cristianismo y a las demás religiones positivas, todo lo que es puramente humano en ellas y puede ser justificado por la razón y aceptado tanto por incrédulos como por creyentes.

En otros términos, cuanto más estudiaba Tolstói las doctrinas de los diversos fundadores de religiones y de los filósofos de la moral, tanto más trataba de determinar y establecer los *elementos de una religión universal* que pudiese unir a todos los hombres, una religión libre de elementos sobrenaturales, que no contuviese nada que el saber y la razón rechazasen, sino que fuese una guía moral para todos los hombres, cualquiera que fuera el grado de su desarrollo intelectual. Habiendo comenzado, en 1875-77, por adherirse a la religión greco-ortodoxa -en el sentido en que la entienden los campesinos rusos- arribó finalmente, en *La doctrina cristiana*, a la construcción de una filosofía moral que, a su juicio, puede ser aceptada por el cristiano, el judío, el mahometano, el budista, etc. así como por el filósofo naturalista; una religión que contiene los elementos esenciales de todas las religiones, a saber: *una determinación de relación del individuo con el universo* (es decir, un concepto del mundo), de acuerdo con los actuales conocimientos científicos, y *un reconocimiento de la igualdad entre todos los hombres*.

Si estos dos elementos, de los cuales uno corresponde al dominio de la ciencia y el otro -justicia- al campo de la ética, son suficientes para contruir una religión, sin que haya necesidad de acudir al misticismo, es una cuestión que no entra en los límites del presente libro.

SUS ÚLTIMAS OBRAS DE ARTE

La confusa situación del mundo civilizado, y, especialmente, de Rusia ha de haber atraído sin duda la atención de Tolstói, induciéndole a publicar gran número de cartas, artículos y llamamientos sobre diversos tópicos. En todos esos trabajos predica en primer término una actitud negativa hacia la Iglesia y el Estado. Aconseja a los lectores a no entrar al servicio del Estado, ni siquiera en las instituciones provinciales y de aldea, de las que el Estado se sirve como de una red. Negaos a apoyar la explotación en cualquier forma. Rehusaos a hacer el servicio militar, cualesquiera que sean las consecuencias, porque este es el único medio eficaz para protestar contra el militarismo. No tengáis relación alguna con los tribunales, aun cuando fuérais ofendidos o atacados; nada que no fuera el mal derivaría de ello. A juicio de Tolstói tal actitud negativa y seria serviría más a la causa del verdadero progreso que todos los demás medios revolucionarios. Como primer paso hacia la abolición de la esclavitud moderna, recomienda la nacionalización o municipalización de la tierra.

Como era de esperar, las obras artísticas que Tolstói escribiera a partir del año 1876 llevan huellas profundas de sus nuevas concepciones. Este período de su actividad artística lo inició escribiendo para el pueblo, y si bien es cierto que la mayor parte de sus narraciones para el pueblo se han perjudicado a causa del esfuerzo evidente por deducir de ellas alguna moraleja y por la alteración de los hechos que se desprenden de ello, hay, sin embargo, entre ellas algunas, especialmente *¿Cuánta tierra necesita un hombre?*, que son artísticamente maravillosas. Basta recordar *La muerte de Iván Ilich* para traer a la memoria la profunda impresión que produjo esta novela a su aparición. Para hablar a un público más numeroso, por medio del teatro popular, que en aquel tiempo comenzaba a surgir en Rusia, escribió Tolstói *El poder de las tinieblas*, drama terrible de la vida de los

campesinos, en el cual trató de producir una impresión profunda mediante un realismo a lo Shakespeare o Marlowe. Su segunda obra teatral de ese período, *Los frutos de la civilización*, escrita para ser representada en Yásnaia Poliana, en un ambiente familiar, tiene un carácter cómico. En esta comedia se ponen en ridículo las supersticiones de las "clases superiores" en lo que atañe al espiritismo. Ambas obras -la primera con modificaciones en la última escena- son interpretadas con éxito en el teatro ruso.

Pero los dramas y las novelas de ese período no son sus únicas obras de arte. Los cinco trabajos religiosos, arriba mencionados son también obras de arte, en el sentido mejor de la palabra, porque contienen numerosas páginas del más alto valor artístico; al mismo tiempo, la manera como Tolstói explica los principios económicos del socialismo o los fundamentos antigubernamentales del anarquismo puede equipararse a las mejores páginas de William Morris sobre el mismo asunto; y en esta comparación el lugar preferente lo ocuparía Tolstói, gracias a su sencillez y a su fuerza artística.

La sonata a Kreutzer cuenta, sin duda, después de *Ana Karénina*, con el mayor número de lectores. El extraño tema de esta novela, así como los ataques al matrimonio en general, atraen de tal modo la atención del lector y provocan tan apasionadas discusiones que los méritos artísticos de la obra y el análisis de la vida que contiene no han obtenido la aceptación que merecían. Apenas hay necesidad de mencionar la doctrina moral que Tolstói desarrolló en *La sonata a Kreutzer*, tanto más porque el mismo autor la deshechó después hasta cierto punto. Pero esta novela tiene una gran significación para todo aquel que estudie las obras de Tolstói y desee conocer la vida íntima del gran artista. Jamás se ha escrito una acusación más severa de los matrimonios concertados por una atracción exterior, sin ninguna afinidad intelectual o simpatía entre marido y mujer; en lo que atañe a la lucha que se desenvuelve entre Kosnichev y su esposa, está relatada en forma altamente artística y constituye la descripción más dinámica de la vida conyugal que existe en toda la literatura.

Del libro de Tolstói *¿Qué es el arte?* Se habla más adelante, en el capítulo VIII de esta obra. Su producción mayor del período ulterior es *Resurrección*. No basta afirmar que la energía juvenil del septuagenario autor que aparece en esta novela es admirable. Sus méritos artísticos absolutos son tan elevados que si Tolstói no hubiese escrito más que *Resurrección* sería igualmente

considerado uno de los escritores más eminentes. Todas las partes de la obra que describen la vida de la "sociedad", comenzando por la carta de Missie, Missie misma, su padre, etc. pueden ser comparadas con las mejores páginas de *Guerra y Paz*. A la misma altura artística están las descripciones del tribunal, del jurado y de las cárceles. Verdad es que se puede decir que el protagonista, Nejludov, no es bastante vívido; pero este defecto no pudo eludirse en una figura que debía representar, si no al propio autor, a lo menos sus ideas y su experiencia: tal es el defecto de todas las novelas en que predomina el elemento autobiográfico. En lo que toca a los demás personajes de la novela, que en tan grande número desfilan ante nosotros, son todos seres vivos, cada cual con su propio carácter bien pronunciado, aun cuando algunos de ellos -como, verbigracia, los jueces, el jurado o la hija del carcelero- sólo aparecen por un momento para no retornar más.

La cantidad de cuestiones tratadas en esta novela -sociales, políticas, de partido, etc.-, es tan considerable que toda una sociedad, tal cual es, viviendo y vibrando con todos sus problemas y contradicciones, aparece ante el lector; y no sólo la sociedad rusa, sino la de todo el mundo civilizado. En realidad, *Resurrección*, prescindiendo de algunas escenas que se refieren a los presos por asuntos políticos, es aplicable a todas las naciones. Es la obra más internacional de Tolstói. Al mismo tiempo, la cuestión principal -"¿Tiene la sociedad el derecho de juzgar, y es razonable mantener un sistema de tribunales y de prisiones?"- esta terrible cuestión que el siglo actual deberá resolver, se impone tan vigorosamente a la mente del lector, que no es posible leer el libro sin concebir serias dudas acerca de nuestro sistema punitivo. "Ce livre pèse sur la conscience du siècle", me observó cierto crítico francés. Y de la exactitud de esta observación he tenido oportunidad de convencerme en el curso de las numerosas conversaciones que he mantenido en América con personas que se ocupan de cuestiones carcelarias. El libro pesa ya sobre su conciencia.

La misma observación se puede aplicar a toda la actividad de Tolstói. Sólo el tiempo decidirá si su intento de dar a conocer a los hombres las bases de una religión universal que, conforme él lo creía, fuera aceptada por la razón y por la ciencia y se convirtiera en guía de la vida moral del hombre, facilitando al mismo tiempo la solución del gran problema social y de todas las cuestiones relacionadas con él, sólo el tiempo dirá si tendrá éxito. Pero es absolutamente cierto que ningún hombre, desde Rousseau, ha

conmovido tan hondamente la conciencia humana como lo hiciera Tolstói con sus escritos morales. Sin temor alguno ha descubierto los aspectos morales de todas las ardientes cuestiones del día, y lo hizo en forma tan impresionante que todo aquel que haya leído sus trabajos no podrá ya olvidar o poner a un lado esos problemas; todos sienten que, de una u otra manera, es menester hallar alguna solución. Por eso la influencia de Tolstói no puede medirse por años o por decenios: ella perdurará por mucho tiempo. Tampoco es posible limitar su influencia a un solo país. Sus obras son leídas en millones de ejemplares, en todas las lenguas, apelan a la conciencia de hombres y mujeres de todas las clases y de todas las naciones y producen en todas partes idénticos resultados. En los últimos años de su vida era Tolstói el hombre más amado, más conmovedoramente amado, en todo el mundo.

La mayoría de los lectores ha de reconocer la sensación producida en el mundo civilizado, en noviembre de 1910, cuando se llegó a saber que Tolstói había abandonado secretamente su casa tomando un destino desconocido. Durante uno o dos días se ignoraba el paradero del gran escritor, porque su hija Alejandra y su médico Makovitzki eran las únicas personas que conocían el secreto de su partida. Suponíase que se había unido a una pequeña colonia comunista del Cáucaso, donde algunas personas cultas se habían establecido para labrar la tierra, cuando vino la noticia de que Tolstói había caído enfermo en su viaje y se hallaba en cama, con una grave pulmonía, en la casita del jefe de la estación de Astápova, pequeña localidad de la Rusia central. Allí se congregaron sus pocos amigos íntimos, quienes cuidaron de que en sus últimos momentos no fuese entregado en manos de la Iglesia greco-ortodoxa, que lo había excomulgado en razón de sus conceptos sobre la cristiandad. La enfermedad se desarrolló con rapidez y pocos días después Tolstói expiró tranquilamente. Sus funerales fueron un acontecimiento nacional. Millares de personas, de las clases cultas, campesinos, estudiantes y obreros, acudieron de todas partes a la estación ferroviaria más próxima a Yásnaia Poliana para conducir en hombros los restos del "gran escritor de Rusia" al lugar donde quiso que fueran sepultados. Este sitio es un bosquecillo de su propiedad, donde él y su hermano habían enterrado, en su infancia, una varita mágica sobre la que estaban escritas unas fórmulas para hacer felices a todos los hombres. Dicho lugar se ha convertido, después de la muerte de Tolstói, en un sitio de peregrinación para personas pertenecientes a todas las clases.

Para muchos admiradores de Tolstói fué una sorpresa su repentina huída, pero no para aquellos que conocían su vida íntima. Ya en 1900-1902 había escrito un drama, *La luz brilla en las tinieblas* -publicada en sus obras póstumas-, en la que refiere la lucha que debía sostener en su casa por el derecho de vivir en armonía con sus propios principios. En este drama, Nicolás Ivanovich, que encarna al mismo Tolstói, después de haber intentado vanamente convertir a su mujer y a sus hijos a sus ideas socialistas, les transfiere su fortuna, que en un principio pensaba distribuir entre sus campesinos. Ama demasiado a su mujer y a sus hijos para abandonarlos, y trata de llevar, durante algún tiempo, en una habitación pobremente amueblada de su rica casa, una vida de trabajo manual y de propaganda de sus ideas. Pero bien pronto no puede resistir el dualismo inevitable en tales circunstancias, y una noche, mientras se celebra en su casa un animado baile, él, acompañado de un correligionario, está a punto de abandonar su casa para siempre. Su mujer se precipita hacia él y sus lágrimas y su amenaza de arrojarse bajo las ruedas del tren que él está por tomar, obligan a Nicolás Ivanovich a renunciar a su proyecto. Hay que agregar todavía que Biriukov ha publicado en su biografía de Tolstói una carta que el gran escritor había enviado a su mujer en 1897, de la que resulta que ya entonces acariciaba la idea de abandonar su casa y la vida que llevaba. En julio de 1910 dejó efectivamente su hogar; pero algunas semanas después fué persuadido para volver. En noviembre del mismo año lo abandonó con la firme decisión de encontrar un sitio donde poder concluir sus días en armonía con sus principios, cuando la enfermedad se interpuso para evitarlo.

El drama íntimo de su vida, que tan vigorosamente había descrito en una serie de obras de arte, tuvo su término con un acto de rebelión contra la llamada civilización de nuestro tiempo. El gran Rousseau del siglo XIX demostró con este acto lo que deben hacer aquellos que, como él, se han rebelado contra la dirección tomada por la civilización.

(1) Una sola excepción es la escena de los dos viejos en "Tierras vírgenes": dicha escena no es natural y está fuera de lugar. Su introducción ha sido solamente un "capricho literario".

(2) Esto lo han observado la mayoría de los críticos rusos. Refiriéndose

a *Guerra y Paz*, escribió Pisarev: "Los cuadros que ha creado poseen su vida propia independientemente de las intenciones del autor, ellos entran directamente en relación con el lector, hablan por sí mismos y llevan irrevocablemente al lector a pensamientos y conclusiones que el autor jamás tuvo en cuenta y con los cuales probablemente no estaría de acuerdo". Obras, tomo 6, pág. 420.

(3) Introducción a la crítica de la teología dogmática y el análisis de la doctrina cristiana, o Confesiones, volumen 1 de la edición de Chercov, de las "Obras prohibidas por la censura rusa" (en ruso), Christchurch, 1902, página 13. Después de haber aparecido estas páginas, publicóse la biografía de Tolstói por Birukov, que contiene una serie de interesantes cartas y notas de Tolstói. De ellas se deduce que Tolstói no ha sido jamás un nihilista filosófico en el verdadero sentido de la palabra. Siempre fué un creyente y no dejó de rezar nunca.

(4) Ver: "Anabaptism from itariszat Zwickhav to its Fall at Münster", 1521-1536, by Richard Hratb ("Baptist Manuals"). I. I. 1895.

(5) La doctrina cristiana, introducción, pág 6. En otro pasaje Tolstói añade a los mentados maestros de la humanidad a Marco Aurelio y Lao-Tse.

(6) ¿Cuál es mi fe?, capítulo 10, pág. 145. de la Edición Chertcov, de las "Obras prohibidas por la censura rusa". En las páginas 18 y 19 del pequeño trabajo "Qué es la religión y cuál es su sentido", Tolstói se expresa en términos más severos con respecto al cristianismo de la Iglesia. En esta notable obrita habla de la esencia de las religiones en general, y de ella cada cual puede deducir las religiones que desee entre la religión y la ciencia, entre la filosofía sintética y la ética filosófica

CAPÍTULO V

GONCHAROV - DOSTOIEVSKI - NEKRÁSOV

Sumario: - GONCHAROV: *Oblómov*. - La enfermedad rusa del oblomovismo. - ¿Es exclusivamente rusa? - *La barranca*. - DOSTOIEVSKI: su primera novela. - Carácter general de su obra. - *Memorias de la casa de los muertos*. - *Humillados y Ofendidos*. - *Crimen y Castigo*. - *Los hermanos Karamazov*. - NEKRÁSOV: Discusiones sobre su talento. - Su amor al pueblo. - Apoteosis de la mujer rusa. - Otros prosistas de la misma época: Sergio Aksákov; Dal; Iván Panaiev; Yvostchinskai (pseudónimo: V. Krestovski). - Poetas de la misma época: Koltov; Nikitin; Pleschtchaiev, - Los admiradores del "arte por el arte": Tiutchev; A. Maikov Schtcherbina; Polonski; A. Fet; A. K. Tolstói. - Los traductores.

GONCHAROV

Goncharov ocupa en la literatura rusa el primer lugar después de Turguéniev y de Tolstói. Pero éste escritor extraordinariamente interesante es casi totalmente desconocido por los lectores europeos. No fue un escritor fecundo, y, con excepción de algunas pequeñas narraciones y un libro de viaje -*La fragata Pallas*-, sólo ha dejado tres novelas: *Una historia vulgar* -traducida al inglés por Constances Garnet-, *Oblómov* y *La Barranca*, de las cuales la segunda, *Oblómov*, le ha conquistado un sitio al lado de los dos grandes escritores arriba mencionados.

En Rusia Goncharov fue considerado siempre como un escritor de talento eminentemente objetivo, mas este calificativo debe ser aceptado con ciertas restricciones. Un escritor jamás es enteramente objetivo; tiene sus simpatías y antipatías, y sea cual fuere lo que hiciere, ellas aparecerán siempre a través de sus descripciones objetivas. Por otra parte, un gran escritor raramente hará expresar sus sentimientos personales por medio de sus héroes: eso no lo encontraréis ni en Turguéniev ni en Tolstói. Sin embargo, en las obras de éstos últimos se nota que comparten la vida de sus héroes, que sufren y se alegran con ellos, que se enamoran cuando su héroe se enamora y se sienten desdichados cuando le acaece una desgracia; en las obras de Goncharov, en cambio, eso no se nota en igual medida. No hay duda que él ha

experimentado también cada sensación de sus héroes, pero se esfuerza en conservar su imparcialidad, actitud que difícilmente se logra mantener. La serenidad y la profusión épicas de los detalles son, fuera de toda duda, características de las novelas de Goncharov, pero estos detalles no cansan ni disminuyen la impresión y el interés del lector por el héroe no se distrae por esas minucias, porque bajo la pluma de Goncharov ellas no son jamás insignificantes. Sin embargo se advierte que el autor conserva una actitud serena con respecto a la vida humana y suceda lo que suceda con sus héroes no se puede esperar de él una expresión de simpatía o de antipatía hacia ellos.

La más popular de las novelas de Goncharov es *Oblómov*. Lo mismo que *Padres e Hijos* de Turguéniev y *Guerra y Paz* y *Resurrección* de Tolstói, esta novela es, a mi manera de ver una de las más profundas obras literarias de la última mitad del siglo pasado. Trátase de una novela enteramente rusa, a tal punto que sólo un ruso puede apreciarla debidamente; pero al mismo tiempo es universalmente humana. Porque presenta un tipo tan universal como Hamlet o Don Quijote.

Oblómov es un noble ruso, de modesta fortuna, propietario de unos seiscientos o setecientos siervos, y la acción se desarrolla, digamos alrededor del año 50 del siglo pasado. La infancia de Oblómov fué tal que tuvo necesariamente que ahogar en él toda capacidad de iniciativa. Imaginaos una cómoda propiedad rural bien organizada, en el centro de Rusia, en alguna ribera pintoresca del Volga, en una época en que aún no había ferrocarriles que perturbaran la pacífica vida patriarcal, ni "problemas" que inquietasen el espíritu de sus moradores. Tanto para los propietarios del fundo como para la masa de sus criados y acólitos la vida en la finca era una especie de "reino de bienestar". Niñeras, criados y mandaderos rodean al niño desde sus primeros días. y todos sólo piensan cómo alimentarlo, cómo hacerlo crecer, cómo hacer que se vuelva fuerte, no molestarlo demasiado con el yugo de estudio y, de hecho, con ninguna clase de trabajo. "*Desde que nací, gracias a Dios. no me he puesto yo mismo las medias ni una sola vez*", dice Oblómov. A la mañana toda la casa se ocupa de la cuestión del almuerzo, terminado el cual se asoma el "reino del sueño", un sueño que adquiere proporciones épicas y que sume en una inconsciencia a todos los habitantes del mundo, un sueño que extiende sus ala por espacio de varias horas desde el dormitorio del señor hasta los rincones remotos de la servidumbre.

En este ambiente transcurrieron la infancia y la juventud de Oblómov. Más tarde ingresa en la Universidad; pero su fiel criado le sigue a la capital y la atmósfera arenosa y somnolienta de su propiedad "Oblómovka" continúa teniéndolo también allí en sus mágicos brazos. Unas cuantas lecciones en la Universidad, una conversación sobre asuntos elevados con un joven amigo, durante la noche, y cierto impulso vago hacia un ideal agitaban en ciertas ocasiones el corazón del joven, y ante sus ojos surgía una bella ilusión; todas esas impresiones de la vida universitaria no pudo evitarlas Oblómov; pero la influencia arrulladora y soporífera de Oblómovka, su quietud y pereza, su conciencia de una vida tranquila y absolutamente garantizada, extinguieron hasta esas impresiones de su juventud. Otros estudiantes se acaloran en sus discusiones y se reúnen en "círculos". Oblómov contempla tranquilamente todo en torno suyo y se pregunta: "*¿Para qué sirve eso?*". Y cuando regresa a su hogar, después de concluir sus estudios, se apodera de él nuevamente la misma atmósfera. "*¿Para qué pensar o inquietarse por tal o cual problema?*". Déjalo para "los otros" ¿no tienes acaso a tu vieja niñera que piensa constantemente en tu bienestar?

"La gente de mi familia ni siquiera dejaba que yo tuviese el menor deseo" — escribió Goncharov en su breve autobiografía, de la cual se desprende la similitud entre el autor y su héroe—: "todo estaba previsto y preparado de antemano. Los viejos criados, con mi niñera a la cabeza, me miran siempre en los ojos esforzándose por recordar todo lo que en un tiempo me gustaba, todos mis viejos hábitos: dónde estaba ubicado mi escritorio, en qué silla me sentaba, cómo arreglarme la cama. El cocinero se empeñaba en recordar qué platos prefería yo en mi infancia, y nadie se cansaba de mirarme".

Tal fue la Juventud de Oblómov y también, en un grado bastante elevado, la del mismo Goncharov y esto tuvo que repercutir sobre su carácter.

La novela principia una mañana, en la vivienda de Oblómov, en Petersburgo. Ya es tarde, pero él sigue aún en cama; repetidas veces ha intentado levantarse, varias veces metió los pies en las pantuflas, pero tras un momento de reflexión vuelve a refugiarse bajo la frazada. Su fiel criado Zajar, que en su infancia lo llevaba en brazos, le alcanza un vaso de té. Llegan algunos visitantes, que tratan de inducir a Oblómov a levantarse y a salir de paseo a la excursión anual de mayo. "*¿Para qué?*", pregunta Oblómov. ". Y se

queda en el lecho.

Lo único que le preocupa es que el dueño de la casa exige que se mude. Las habitaciones que ocupa Oblómov son tristes y polvorientas —Zajar no es un gran admirador de la limpieza- pero cambiar de casa constituye para Oblómov una tal desgracia que trata a toda costa de evitarla, o, por lo menos, postergarla.

Oblómov es un hombre bien educado y de gusto refinado; es un experto en cuestiones de arte. Todo lo vulgar le repugna. No cometería jamás un acto deshonesto; es orgánicamente incapaz de hacerlo. Está imbuido de los ideales más elevados de su tiempo. A semejanza de muchos otros se avergüenza de ser un propietario de siervos y en su cabeza ha elaborado un proyecto nebuloso que se prepara para trasladar sobre el papel; de ser llevado a la práctica, ese plan mejoraría seguramente la situación de los campesinos y, a la larga, los liberaría del todo.

"Era accesible el placer que proporcionan los pensamientos elevados —dice Goncharov de Oblómov- y no era ajeno al dolor humano. A veces, en su interior, lloraba con amargura las desgracias de la humanidad, experimentaba sufrimientos desconocidos y vagos, angustia y fuerte impulso hacia algo lejano, de seguro allá, aquel mundo hacia el que antaño le arrastraba Stolz... Y por sus mejillas corrían dulces lágrimas. Otras veces sentía el desprecio por los vicios humanos, por las mentiras e imposturas, por el mal que hay derramado en el mundo, y se inflamaba en el deseo de indicar al hombre sus llagas, y de repente en la cabeza le nacían ideas que crecían y alborotaban en intenciones, le encendían le sangre, hacían que se movieran sus músculos y se hinchasen sus venas; y las intenciones se transformaban en aspiraciones; movido por aquél impulso moral, cambiaba rápidamente de postura dos o tres veces en un minuto, y con ojos fulgurantes, medio se incorporaba en el lecho, extendía la mano y lanzaba a su alrededor miradas llenas de inspiración... Ya estaba la aspiración por realizarse, a punto de transformarse en hazañas... y entonces, ¡oh, Señor! ¡cuántos milagros, cuántas consecuencias felices se podría esperar de tan elevados esfuerzos!...

Pero pasaba la mañana, el día ya declinaba y con él tendían al reposo las cansadas fuerzas de Oblómov: la tempestad de su alma se apaciguaba, su cerebro se desembriagaba y la sangre fluía con más lentitud en sus venas. Oblómov, despacio y pensativo, se ponía boca arriba, y fijando la triste mirada en la ventana, hacia el cielo,

acompañaba con ojos melancólicos al sol, que, en plena magnificencia, se ponía por detrás de una casa de cuatro pisos.

¡Y cuántas, cuántas veces acompañó así con la mirada al sol poniente!”.

En tales líneas pinta Goncharov el estado de tristeza en que cayó Oblómov a los treinta y cinco años. Es la poesía máxima de la pereza, una pereza originada por toda una vida del antiguo régimen señorial.

Oblómov, como ya lo dije, vive a disgusto en su departamento; más aún, el propietario de la casa quiere efectuar ciertas reparaciones y exige de su inquilino que se mude; la mudanza le parece a Oblómov tan terrible, tan extraordinaria, que se vale de toda clase de artimañas para retardar ese momento desagradable. El viejo Zajar intenta convencerle de que ya no pueden continuar en la casa, contra la voluntad del dueño, e involuntariamente se le escapa la observación de que, después de todo, “otros” también se mudan cuando es necesario:

—“Yo he pensado, que otras personas no son peores que nosotros y a veces también se mudan, y nosotros podríamos también...”

—¿Qué, qué? —exclamó de pronto Oblómov, estupefacto, levantándose de su asiento— ¿Qué has dicho?”

Zajar se quedó confuso. No llegaba a comprender el motivo que había provocado la exclamación patética y el gesto de su amo y guardó silencio.

—“¡Otros no son peores! —repitió Ilia Ilich (Oblómov) — ¡He ahí a lo que has llegado! Ahora sabré que soy para ti lo mismo que los otros.”

Un poco más tarde Oblómov vuelve a llamar a Zajar y tiene con él una explicación digna de ser reproducida:

—“¿Has pensado lo que quiere decir "otro"?”

Se calló y continuó mirando a Zajar.

—¿Quieres que te diga lo que es?”

Zajar se revolvió como un oso en su cueva y suspiró ruidosamente.

—El "otro" de que has hablado es un pobre diablo, un hombre grosero e ignorante, que vive lleno de suciedad y miseria en una buhardilla; no le importa dormir sobre un fieltro en un patio

cualquiera. ¿Que le puede ocurrir? Nada. Devora patatas y arenques. La miseria le persigue de un rincón a otro y trota por todas partes días enteros. Quizá ese se mude de piso. Mira Liagaer por ejemplo, cogerá su regla debajo del brazo, atará dos camisas en un pañuelo y se pondrá en camino... ¿Adonde vas? "Me mudo de casa", dice. Ese sí que es "otro", y yo, según tu opinión, ¿también lo soy?

Zajar miró al señor, cambió de pie y callaba.

-¿Quién es "otro"? —continuó Oblómov-, El "otro" es un hombre que se limpia él mismo las botas y se viste el mismo, aunque a veces tenga aspecto de señor, ¡mentira!, ni siquiera sabe lo que es un criado; no tiene a quien mandar a buscar algo, va el mismo; el mismo atiza la leña en la estufa, a veces quita el polvo...

—Hay muchos como esos entre los alemanes —dijo lúgubrementemente Zajar.

—¡Eso es! ¿Y yo? ¿Crees que soy un "otro"?

--¡Usted es completamente otro! —dijo Zajar no pudiendo comprender lo que quería decir el señor —. Dios sabe qué es lo que se ha imaginado usted...

—Yo soy completamente otro ¿eh? ¡Espera, mira lo que estás diciendo! Mira cómo vive el "otro"; el "otro" trabaja sin descanso, se precipita, se zarandea —continuó Oblómov—, no come. El "otro" saluda inclinándose, el "otro" pide, se humilla... ¿Y yo?, dime: ¿crees que el "otro" es como yo? ¡Eh!

— Deje, padre mío, de torturarme con palabras lastimeras — suplicó Zajar-. ¡Oh Dios mío!

-¿Soy yo el "otro"? ¿Acaso me apresuro? ¿Acaso trabajo? ¿Como poco? ¿Soy flaco y tengo aspecto miserable? ¿Me falta algo? Creo que tengo quien me sirva y haga todo. ¡Desde que nací, gracias a Dios, no me he puesto yo mismo las medias ni una sola vez! ¿Voy yo a molestarme? ¿Para que? ¿Y a quién se lo estoy diciendo? ¿No eres tú el que ha cuidado de mi desde mi infancia? Tú lo sabes; has visto que he recibido una educación delicada, que nunca he padecido hambre ni frío, ni he conocido la miseria, no he tenido que ganar mi pan ni me he ocupado en trabajos manuales. ¿Cómo entonces, has tenido el valor de ponerme al nivel de los "otros"? ¿Puedo hacer y resistir lo que ellos?

Zajar perdió por completo la capacidad de entender el discurso de Oblómov, pero sus labios se hincharon de emoción; la escena

patética retumbaba como un trueno por encima de su cabeza. Callaba.

—Zajar -repitió Ilia Ilich.

-¿Que desea? —dijo con voz ronca e imperceptible Zajar.

—Dame más kvas.

Zajar le sirvió el kvas, y cuando Ilia Ilich, después de haberlo bebido, le devolvió el vaso, se dirigió rápidamente hacia la puerta para marcharse.

—¡No, no; espera! —le detuvo Oblómov—. Te pregunto: ¿cómo has podido mortificar de ese modo a tu señor, al que desde niño llevaste en los brazos, al que toda tu vida estás sirviendo y el que es tu bienhechor?”

Zajar no pudo resistir ya; la palabra "bienhechor" colmó la medida. Comenzó a pestañear con rapidez creciente. Cuanto menos entendía el discurso de Ilia Ilich, tanto más oprimido sentía su corazón.

Finalmente, las palabras moralizadoras de su amo le hicieron derramar lágrimas, e Ilia Ilich aprovechó esta circunstancia para postergar hasta el día siguiente la carta que debía escribir al dueño de casa y dijo a Zajar: “Y bien, ahora voy a recostarme un poco. Corre las persianas, cúbreme bien y cuida de que nadie me moleste. Tal vez pueda dormir una hora; a las cinco y media despiertame”.

Más adelante se refiere cómo Oblómov trabó relación con cierta joven, Olga, que es, tal vez, la mejor representante de las mujeres rusas descritas en nuestras novelas. Stolz, amigo íntimo de Oblómov y de Olga, le ha hablado largamente del primero, de su talento y de su pereza, que finalmente será la ruina de su vida. Las mujeres están dispuestas siempre a emprender obras de salvación, y Olga intenta sacar a Oblómov de su vida somnolienta y vegetativa. Ella canta muy bien y Oblómov, que es un gran amante de la música, se siente profundamente impresionado por su canto.

Poco a poco Oblómov y Olga se van enamorando uno del otro y ella trata de arrancarlo de su pereza, de despertar en él un anhelo por los intereses superiores de la vida. Exige que Oblómov concluya su grandioso plan para el mejoramiento de la situación de sus siervos, en el cual, según lo afirma él mismo, ha trabajado muchos años. Hace una tentativa por despertar en él un interés por el arte y la literatura, por crear para él una vía en la que su

naturaleza bien dotada encuentre un campo de acción. Al principio parece que la energía y el encanto de Olga renovarán gradualmente a Oblómov, cuyo desarrollo está pintado con una maestría casi equivalente a la de Turguéniev, se vuelve cada vez más profundo, y el inevitable paso próximo, el casamiento, se avecina... Pero este último paso infunde a Oblómov un gran terror. Para darlo debería ponerse en movimiento, irse a su propiedad rural, destruir la indolente monotonía de su vida, y esto sobrepasa sus fuerzas. Vacila y duda en dar ese paso. Lo posterga de un día para otro, y finalmente vuelve a caer en su dolencia habitual, el "oblomovismo", retorna a su "robe de chambre", a su cama, a sus pantuflas. Olga está dispuesta a hacer lo imposible; con su amor y su energía ensaya de nuevo por arrastrarlo, pero, finalmente, debe reconocer que todos sus esfuerzos son inútiles y que había confiado demasiado en sus fuerzas: la enfermedad de Oblómov es incurable. Olga debe abandonarlo, y Goncharov describe su separación en una de las más hermosas escenas de la novela, parte de la cual citaré a continuación:

"Entonces es hora de separarnos -dijo ella-. ¡Hasta te han sorprendido aquí y han visto que afligida estoy!

Pero él no se movió.

-Dime: ¿qué pasaría si nos casásemos?

Él no contestó.

-Te dormirías cada vez más profundamente, ¿no es verdad? ¿Y yo? ¡Tu sabes cómo soy! ¡No envejeceré, no me cansaré nunca de vivir! Y contigo, viviríamos un día tras otro, esperaríamos la Nochevieja, luego el Carnaval, iríamos de visitas, bailaríamos y no pensaríamos en nada; nos acostaríamos dando gracias a Dios por haber pasado el día y por la mañana despertaríamos deseando que el hoy se pareciese al ayer... este sería nuestro porvenir, ¿sí? ¿Es eso vida? Yo perecería... me moriría... Ilia, ¿serías feliz?

Oblómov elevó perezosamente la mirada hacia el techo, quiso moverse y huir, pero los pies no le obedecieron. Quiso decir algo: la boca estaba seca, la lengua torpe y la voz no salía de su pecho. Le tendió la mano.

-Entonces... -empezó con voz apagada, pero no terminó, y con la mirada dijo: ¡Adiós!

Ella también quiso decir algo, pero no dijo nada; tendió también la mano, pero ésta cayó sin tocar la de Oblómov. Quiso también decir ¡adiós!, pero la voz se le quebró y sonó falsa: el rostro se le

alteró convulsivamente, puso la mano y la cabeza en el hombro de él y prorrumpió en sollozos, desarmada. La mujer valerosa e inteligente desapareció; ante él estaba una mujer sin armas contra el dolor.

-¡Adiós, adiós!... -balbuceó sollozando.

- ¡No! -le interrumpió levantando la cabeza y procurando mirarle a través de las lágrimas-. Sólo hace poco tiempo me dí cuenta de que lo que amaba en ti era lo que quería que tuvieses, lo que me indicó Stolz, lo que ideé con él. ¡He amado al futuro Oblómov! Tú eres dócil y honrado, Ilia; eres cariñoso como un pájaro: escondes la cabeza bajo el ala y no deseas nada más; estás dispuesto a arrullar toda la vida bajo el tejado... pero yo no soy así; eso es poco; ¡a mi me hace falta algo más, pero no sé qué! Puedes decirme qué es lo que yo quiero, darme todo para que yo... y cariño... ¿dónde no lo hay?''.

Se separan; Olga cae gravemente enferma y Oblómov se casa algunos meses después con la patrona de su casa, persona muy respetable, de hermosos codos, excelente dueña de casa que conoce todos los secretos culinarios. Algún tiempo después, Olga contrae nupcias con Stolz. Pero este Stolz es más bien un símbolo de inteligente actividad industrial antes que un hombre vivo. Goncharov lo ha inventado, y podemos pasarlo por alto.

La impresión que esta novela produjo en Rusia, cuando apareció en 1859, es indescriptible. Fue un acontecimiento literario mucho mayor que la publicación de una nueva obra de Turguéniev. Toda la Rusia culta leía Oblómov y discutía el "oblomovismo". Cada cual reconocía en Oblómov algo de sí mismo, se sentía contagiado por su enfermedad. En lo que atañe a Olga, millares de jóvenes se enamoraron de ella, y su canto favorito, *La Casta Diva*, se convirtió en canción predilecta de la juventud. Y aun ahora, más de cuarenta años después, se puede leer y releer Oblómov con el mismo placer que medio siglo antes: la novela no ha perdido su significado; al contrario, ha ganado algo nuevo: abundan siempre los Oblómov vivientes.

Al publicarse la novela, la palabra "oblomovismo" sirvió para caracterizar el estado de ánimo de Rusia. Toda la vida rusa, toda su historia, lleva las huellas de esta enfermedad, de esa pereza del espíritu y del corazón que ha sido proclamada como una virtud, de ese conservatismo e inercia, de ese desprecio por la actividad enérgica que caracterizan a Oblómov y que eran tan cultivado en tiempos de la servidumbre, hasta entre los mejores hombres de

Rusia, hasta entre los “descontentos” de entonces. “Triste resultado de la servidumbre”, solía decirse. Pero a medida que nos alejamos de la época de la servidumbre empezamos a comprender que los Oblómov no han muerto entre nosotros: que la servidumbre no fue el único factor que ha creado este tipo de hombres, sino que las condiciones de la vida acomodada, la rutina de la vida civilizada contribuyeron para conservarlo.

“Un rasgo racial, característico de la raza rusa”, decían otros, y hasta cierto punto tenían razón. La ausencia de amor por la lucha, la actitud de “déjame en paz”, la falta de una virtud “agresiva”, la no-resistencia y la sumisión pasiva, todos estos rasgos son en cierto modo característicos de la raza rusa. Y esta es probablemente la causa por que un escritor ruso ha pintado este tipo en forma tan excelente. No obstante, el tipo de Oblómov no se limita a Rusia solamente; es un tipo universal, formado por nuestra civilización actual en medio de su vida lujuriantemente y satisfecha de sí misma. Es el tipo conservador no en el sentido político, sino en el del conservatismo del bienestar. Un hombre que ha alcanzado por sus propios medios cierto grado de bienestar, o que ha heredado de sus padres una fortuna más o menos cuantiosa, difícilmente emprenderá algo nuevo, puesto que esa “novedad” podría introducir la inquietud y las preocupaciones en su existencia tranquila y llana. Por eso vegetará sin sentir un impulso hacia la vida real, temeroso de que ello podría perturbar la calma de su existencia adormilada.

Oblómov conoce el valor del arte y de sus impulsos; conoce el entusiasmo elevado del amor poético: él mismo ha experimentado esos sentimientos. Pero –“¿Para qué?”, pregunta sin cesar, “¿Quién necesita esa inquietud?”, ¿Para qué encontrarse con otra gente? No es un Diógenes que haya renunciado a sus necesidades. Al contrario; si la carne que le sirven es demasiado seca o si la gallina está quemada, lo toma muy a pecho. Pero en lo tocante a los intereses superiores cree que no merecen la intranquilidad que causan. En su juventud Oblómov soñaba con libertar a sus siervos, pero de modo que eso no disminuyera su renta. Mas todos esos proyectos juveniles los ha ido olvidando poco a poco y ahora sólo lo absorbe la idea de librarse de la preocupación de administrar su establecimiento. “Yo no sé –dice- lo que es el trabajo obligatorio para un propietario, ni el trabajo de granja, ni lo que significa el derecho de propiedad, ni lo que es un campesino pobre o rico; ignoro lo que es una fanega de trigo, en qué tiempo deden sembrarse y segarse los cereales o cuándo hay que venderlos”. Y

cuando Oblómov piensa en la vida de campo en su establecimiento rural, sueña con hermosos naranjales, con pic-nics en los bosques, con paseos idílicos en compañía de su bondadosa, obediente y obesa mujer, que lo mira a los ojos con veneración. La cuestión de por qué y cómo le ha venido toda esa riqueza y por qué toda esa gente debe trabajar para él, no surge jamás en su mente. ¡Cuántos hombres hay en el mundo que poseen fábricas, campos y minas, o acciones de diversas empresas, y que consideran sus propiedades tal como Oblómov consideraba su fundo, es decir, como un medio de disfrutar idílicamente del trabajo ajeno sin tener el menor deseo de tomar parte en soportar la carga!

Los Oblómov de la ciudad pueden ocupar el sitio de los de la campiña; el tipo no sufrirá alteración por ello. Todo observador atento hallará multitud de Oblómov en la vida intelectual, social y hasta en la privada. Cada novedad en el orden intelectual les inquieta y sólo se muestran satisfechos cuando todo el mundo admite esas ideas. Desconfían de las reformas sociales, porque hasta el amor les infunde pánico. La inminencia de un cambio les causa terror. Oblómov es amado por Olga; él también la ama, pero un paso tan decisivo como el matrimonio, lo amedrenta. Ella es demasiado inquieta para él. Lo obliga a ir a contemplar cuadros, a leer y discutir diversos tópicos; quiere arrastrarlo al remolino de su vida. Ella lo ama tanto que está dispuesta a seguirle prescindiendo de toda ceremonia de casamiento, Pero precisamente esta fuerza del amor, esta intensidad de vida, es lo que atemoriza a Oblómov.

Se esfuerza por encontrar diversos pretextos para cercar su existencia somnolienta contra esta irrupción de la vida; aprecia a tal punto las pequeñas comodidades materiales que no se atreve a amar, no osa acoger el amor con todas sus consecuencias, *“con sus lágrimas, con sus impulsos, con su vida”*, y vuelve a caer en el cómodo oblomovismo.

Decididamente, el oblomovismo no es una enfermedad racial. Existe en los dos hemisferios y bajo todos los climas. Y fuera del oblomovismo que Goncharov ha pintado tan bien y que hasta Olga resultó impotente para vencer, existe el oblomovismo de los propietarios rurales, el oblomovismo burocrático, el oblomovismo de los hombres de ciencia, y, por encima de todo, el oblomovismo de la vida de familia, al cual todos nosotros pagamos tan elevado tributo.

“LA BARRANCA”

La última y más extensa novela de Goncharov. *La Barranca*, no tiene la unidad de concepción y de elaboración que caracterizan a *Oblómov*. Contiene páginas admirables, dignas de un escritor genial, pero en general la novela no está bien lograda. Goncharov empleó diez años en escribirla, y después de haber comenzado a pintar en ella tipos de una generación, tuvo que transformarlos en tipos de la generación siguiente, exactamente en un período en que los hijos eran absolutamente distintos de sus padres: él mismo lo refiere en un interesante artículo crítico sobre sus obras. A esto se debe el que los personajes de la novela no se distinguen por su perfección, por así decirlo. El tipo de mujer, que describe con tanto cariño, Vera, a la cual trata de representar bajo una luz muy simpática, es, ciertamente, interesante, pero nada simpática. Diríase que el espíritu de Goncharov se veía obsesionado por dos tipos de mujeres totalmente diferentes al pintar a su Vera: uno, que trató de describir, pero sin éxito, en la persona de Sofía Bielovódova, y el otro, la mujer del año 60, que empezaba a surgir entonces, de la cual reflejó algunos rasgos y por la que sentía admiración, aun cuando no la comprendía del todo. La actitud cruel de Vera hacia su abuela y hacia Raiski, el protagonista de la novela, la hace sumamente antipática, no obstante la adoración que tiene por ella el autor. En cuanto al nihilista Volojov, es una simple caricatura, quizás tomada de la vida real -probablemente del círculo de los conocidos del autor-, pero se ve claramente que está pintado con la intención de ventilar algunos sentimientos personales de disgusto. En las páginas de la novela es fácil descubrir algún drama personal. Conforme a las propias palabras de Goncharov encarnó en un principio en Volojov a una especie de radical bohemio del año 40 que conservaba los rasgos donjuanescos del byronismo de la generación anterior. Más, al elaborar la novela, que no estaba terminada alrededor del año 1860, añadió a Volojov rasgos del nihilista del año 60, de revolucionario, y el resultado fue que el lector percibe el doble origen de Volojov, del mismo modo como nota la doble procedencia de Vera.

La única figura realmente viva de esta novela es la abuela de Vera. Es un excelente retrato de una sencilla, razonable e independiente mujer de la antigua Rusia, en tanto que Marta, la hermana de Vera, es un buen retrato de la muchacha común, plena

de vida, respetuosa de las tradiciones, que algún día será un honesta y bondadosa madre de familia. Estas dos figuras son obra de un gran artista; pero todas las demás son figuras inventadas y, por consiguiente, malogradas; sin embargo, es preciso reconocer que hay mucha exageración en el modo trágico como la abuela acoge la caída de su nieta Vera. El fondo de la novela -la finca rural en la barranca que conduce al Volga-, es uno de los paisajes más bellos de la literatura rusa.

DOSTOIEVSKI

Pocos autores han sido acogidos, en sus primeros pasos en la literatura, con tanto cariño como Dostoievski. En 1845 llegó a Petersburgo, joven enteramente desconocido que dos años antes había terminado sus estudios en una escuela de ingenieros militares. Después de haber pertenecido durante dos años al servicio técnico militar, habíalo abandonado con la intención de dedicarse a la literatura. Contaba sólo veinticuatro años cuando escribió su primera novela, *Gente pobre*, que un condiscípulo suyo, Grigorovich, entregó al poeta Nekrásov para que la publicara en su almanaque literario. Dostoievski dudaba de que su novela mereciese el honor de ser leída por el editor. Vivía entonces en un cuarto miserable, y dormía profundamente cuando hacía las cuatro de la mañana Nekrásov y Grigorovich llamaron a su puerta. Arrojáronse al cuello de Dostoievski felicitándolo con lágrimas en los ojos. Resultó que Nekrásov y su amigo habían comenzado la lectura de la novela muy avanzada la noche y no pudieron interrumpirla antes de llegar al final, y quedaron tan profundamente emocionados que decidieron encaminarse rápidamente, en plena noche, en busca del autor para exteriorizarle lo que sentían. Pocos días después, Dostoievski era presentado al crítico de la época, Bielinski y recibía de él idéntica acogida. En el público la novela produjo una verdadera sensación. Y lo mismo ocurrió con los trabajos sucesivos de Dostoievski. Tuvieron en toda Rusia enorme difusión.

La vida de Dostoievski fue inmensamente desgraciada. En 1849, cuatro años después del primer éxito obtenido con *Gente pobre*, encontróse mezclado en los asuntos de ciertos fourieristas -miembros del círculo de Petrashevski- que solían reunirse para

leer las obras de Fourier, comentarlas, y discutir sobre la necesidad de un movimiento socialista en Rusia. En una de estas reuniones Dostoievski leyó la conocida carta de Bielinski a Gógol, en la cual el gran crítico se expresaba ásperamente sobre la Iglesia y el Estado en Rusia; asistió también a una reunión en la que se discutió la organización de una imprenta secreta. Fue arrestado, procesado -a puertas cerradas, naturalmente-, y junto con otros, condenado a muerte. En 1849 fue conducido a una plaza en que se había instalado el patíbulo y donde tuvo que escuchar la lectura de su minuciosa sentencia de muerte, y sólo en los últimos instantes llegó un mensajero del emperador Nicolás I trayendo el indulto.

Tres días después de este episodio dramático fue transportado a Siberia y encerrado en una prisión de Omsk. Permaneció allí cuatro años hasta que fue libertado por la intervención de amigos influyentes de Petersburgo, pero con la condición de hacerse soldado. Durante su permanencia en el presidio fue sometido, por una pequeña falta, al castigo de azotes y desde entonces tuvo principio su enfermedad -epilepsia- que no lo abandonó durante toda su vida. La amnistía promulgada por Alejandro II con motivo de su coronación, no mejoró la suerte de Dostoievski. Sólo en 1859 -cuatro años después de subir al trono Alejandro II-, el gran escritor fue indultado y pudo volver a Rusia. Murió en 1883.

Dostoievski era un escritor fecundo y antes de su arresto había publicado diez novelas, de las cuales *El Doble* hacía prever ya sus novelas psico-patológicas, y *Nétochka Nezvánova* mostraba la maduración de un talento literario de primer orden. Cuando volvió de Siberia comenzó a publicar una serie de novelas que produjeron profunda impresión en el público. Abrió la serie con una gran novela *Humillados y ofendidos*, a la que siguió rápidamente *La Casa de los Muertos*, en las cuales describió sus experiencias en la ergástula. Luego apareció una novela extremadamente sensacional, *Crimen y Castigo*, que fue leída en toda Europa y en América y representada en la escena inglesa en forma notablemente modificada. *Los hermanos Karamazov*, que se considera su obra mejor elaborada, es más sensacional aún, y *El Idiota*, *Un Adolescente* y *Los Poseídos* tratan en parte del mismo problema psico-patológico.

Si las obras de Dostoievski fuesen examinadas desde el punto de vista puramente estético, el veredicto de los críticos sobre su valor literario no sería favorable. Dostoievski escribió con tal rapidez que, como lo ha demostrado Bobroliúbov en ciertas partes

la forma literaria está casi por debajo de cualquier crítica. Sus héroes hablan en forma negligente, se repiten, y en todos los que intervienen en sus novelas -y esto vale especialmente para Humillados y ofendidos- se nota que es el mismo autor quien habla. Además, a estos graves defectos se añade un romanticismo llevado al extremo, la forma anticuada de entretejer sus novelas, el desorden de su construcción y la sucesión innatural de los acontecimientos, sin mencionar la atmósfera de manicomio en que se desenvuelven sus novelas. Y no obstante, a pesar de todo esto, las obras de Dostoievski están penetradas de tan profundo sentido de realidad, y junto a los caracteres más irreales nos encontramos con otros tan conocidos por nosotros y tan reales, que los defectos están compensados. Aun cuando se piense que las conversaciones de los personajes de Dostoievski no sean correctas, a veces nótase en cambio que los hombres que presenta -por lo menos algunos de ellos- son tales como ha querido pintarlos.

La Casa de los Muertos es la única producción de Dostoievski que puede ser considerada verdaderamente artística: bella es la idea fundamental y la forma está elaborada de acuerdo con esta idea; pero en sus producciones ulteriores el autor se encuentra tan oprimido por sus ideas, todas harto nebulosas, y cae por esto en tan nerviosa excitación, que no logra encontrar la forma adecuada. Los temas favoritos de Dostoievski son los hombres que han caído tan bajo, por las circunstancias de su vida, que ni siquiera poseen el concepto de la posibilidad de salir de su posición. Se nota, además, que Dostoievski halla verdadero placer en describir los sufrimientos, morales y físicos, de esos "humillados", y que goza al pintar esa miseria espiritual, esa absoluta pérdida de fe en la regeneración, ese truncamiento completo de la naturaleza humana que es característico en los casos neuro-patológicos. Junto a estos personajes sufrientes se encuentran, sin embargo, otros tan profundamente humanos que atraen todas nuestras simpatías; pero los héroes favoritos de Dostoievski son hombres y mujeres que no poseen la fuerza de hacerse respetar o no se reconocen el derecho de ser tratados como criaturas humanas. Una vez han hecho cierta tentativa para defender su personalidad, pero sucumbieron y no intentaron otras. Caen cada vez más profundamente en su desesperación y mueren, de tisis o de miseria, o resultan víctimas de una perturbación mental, una especie de semi-alucinación, durante la cual, a veces, llegan a las concepciones más elevadas de la filosofía humana; otros, profundamente amargados, son empujados a cometer algún delito

del que inmediatamente se arrepienten.

En *Humillados y ofendidos* se describe a un joven que se ha enamorado locamente de una muchacha de familia pobre. Esta muchacha se ha prendado a su vez de un príncipe aristócrata -un hombre sin principios, pero encantadoramente bello en su egoísmo infantil-, muy atrayente por su sinceridad, pero capaz de cometer inconscientemente los más grandes delitos contra aquellos con quienes la vida lo ha puesto en contacto. La psicología de ambos, así de la muchacha como del joven aristócrata, está muy bien estudiada, pero donde Dostoievski alcanza la perfección es cuando describe cómo el joven a quien la muchacha ha rechazado sacrifica toda su existencia para ser el humilde siervo de ella, cómo contra su propia voluntad termina por arrojarla en los brazos del joven aristócrata. Todo esto es posible, todo esto existe en la vida, y está relatado por Dostoievski de modo que produzca en los lectores la más profunda piedad hacia los pobres y los humillados; pero aun en esta novela el placer que el autor experimenta al representar la indecible sumisión y servidumbre de sus héroes y el placer que ellos mismos sienten en los sufrimientos y en el mal tratamiento que se les inflige, obra de manera repulsiva sobre una mente sana.

La otra gran novela de Dostoievski, *Crimen y castigo*, produjo una impresión sensacional. Su héroe es un joven estudiante, Raskolnikov, que ama profundamente a su madre y a su hermana -ambas extremadamente pobres como él- y que, obsesionado por el deseo de encontrar el dinero necesario para terminar sus estudios y para mantener a sus seres queridos, concibe la idea de matar a una vieja, una usurera que él conoce, la cual posee, según le dicen, algunos millares de rublos. Una serie de circunstancias más o menos fortuitas confirman en él la idea y lo empujan por este camino. Así, por ejemplo, su hermana, que no ve otra salvación a su pobreza, quiere sacrificarse por su familia, casándose con un hombre anciano, repugnante pero sumamente rico y Raskolnikov está firmemente decidido a impedir este matrimonio. Al mismo tiempo se encuentra con un viejo empleado, un borracho, que tiene del primer matrimonio una hija bastante simpática, Sonia. La familia de ese viejo ha llegado al más bajo grado de miseria -tal como puede encontrarse solamente en una gran ciudad como Petersburgo- y Raskolnikov empieza a interesarse por el destino de la familia. Gracias a todas estas circunstancias y también porque él mismo se hunde cada vez más en la miseria y sólo ve a su alrededor desesperación, pobreza y miseria, la idea de matar a la vieja usurera se refuerza cada vez más en Raskolnikov. Comete el

delito y, como era de prever, no saca ningún provecho del dinero; en su excitación no logra ni siquiera encontrarlo; después de haber vivido algunos días atormentado por el remordimiento y la vergüenza -nuevamente bajo la presión de una serie de circunstancias diversas que hacen aún más oprimiente su remordimiento-, Raskolnikov se entrega a la policía como asesino de la vieja y de la hermana de ésta.

Esto, naturalmente, sólo es el marco de la novela; en realidad está llena de las más terribles escenas de pobreza por una parte y de degradación moral por otra; además, aparecen en ella personajes secundarios tales como el viejo señor en cuya familia ha sido institutriz la hermana de Raskolnikov, el juez instructor, etc.

Después de haber mencionado los motivos que podían impeler a Raskolnikov a cometer tal delito, Dostoievski cree necesario introducir aún otro motivo, un motivo teórico. En la mitad de la novela se llega a saber que Raskolnikov, bajo la presión de las ideas corrientes de la filosofía materialista moderna, ha escrito y publicado un artículo, en el cual demuestra que los hombres están divididos en seres superiores y seres inferiores y que para los primeros -cuyo modelo es Napoleón-, no son obligatorias las leyes morales comunes.

La mayor parte de los lectores de esta novela y la mayoría de los críticos literarios se expresan con entusiasmo respecto al análisis psicológico del alma de Raskolnikov y a los motivos que lo han impulsado a trance tan desesperado. Sin embargo, me permitiré hacer notar que la notable profusión de causas accidentales acumuladas por Dostoievski evidencia cuán difícil le parecía a él mismo probar que la propaganda de las ideas materialistas puede llevar, en realidad, a un joven honesto a obrar como lo hace Raskolnikov. Individuos tales como Raskolnikov no se convierten en asesinos bajo la influencia de semejantes consideraciones teóricas, mientras que aquellos que son asesinos e invocan tales motivos, como Lebiés (1), de París, no corresponden al tipo de los Raskolnikov. Detrás de Raskolnikov noto a Dostoievski que intenta decidir si él mismo, o un hombre como él, hubiese podido cometer un acto semejante al de Raskolnikov, y cuál podía haber sido la explicación psicológica, si así hubiese obrado. Pero tales hombres no llegan a ser asesinos. Además, hombres como el juez instructor y el señor Svidrigailov son figuras románticas inventadas.

No obstante estos errores, la novela produce un efecto

potentísimo gracias a los cuadros realistas de la vida de los barrios más miserables de la ciudad e inspira en cada lector honesto la más profunda piedad hacia sus habitantes, caídos en lo más abyecto. Tan pronto como Dostoievski habla de ellos, se convierte en un escritor realista en el mejor sentido de la palabra, como Turguéniev y Tolstói. Marmeladov -el viejo empleado borracho-, su modo de hablar cuando está embriagado y su muerte, su mujer, su hija Sonia, son todas figuras vivientes y acontecimientos reales en la vida de la gente pobre, y las páginas que Dostoievski les dedica pertenecen a las más interesantes y más conmovedoras de la literatura universal. Se nota en ellas a un genio.

Los hermanos Karamazov es, artísticamente, la obra en la que Dostoievski más ha trabajado, pero es también la novela en la que los defectos interiores del espíritu y de la imaginación del autor han encontrado su más plena expresión. La filosofía de esta novela -la Europa occidental incrédula; la Rusia reformada por las religiones y por los monjes-, esta filosofía se manifiesta sólo nebulosamente en el fondo de la obra. Empero, en ninguna otra literatura se encuentra, como en esta novela, una colección parecida de los tipos más repugnantes de la humanidad: locos, semilocos, criminales en germen y en realidad, en todas sus posibles graduaciones.

Un especialista ruso en enfermedades cerebrales y nerviosas ha encontrado representantes de todas las especies de estas enfermedades en las novelas de Dostoievski, y especialmente en *Los hermanos Karamazov*, hallándose todo puesto en un marco que representa la más extraña mezcla de realismo y de romanticismo.

Sea lo que fuera lo escrito sobre esta novela por los críticos contemporáneos, que se entusiasmaban por la literatura morbosa, debo decir que encuentro el conjunto tan innatural, tan artificialmente fabricado para determinados fines -en algunos pasajes para un trozo de moral, en otros para la descripción de un carácter execrable tomado de un hospital de psico-patológicos, o para analizar la sensación de un delincuente puramente imaginario- que las pocas páginas buenas que se encuentran no compensan al lector de la fatigosa lectura de estos dos volúmenes.

Muchos críticos presentan a *Los hermanos Karamazov* como una novela "esencialmente rusa", pero una colección exactamente idéntica de tipos psico-patológicos puede encontrarse en cualquier ciudad. Aún las apasionadas discusiones sobre Dios, que se ha dicho ser características de los "intelectuales" rusos, fueron

igualmente apasionadas entre los intelectuales de los mismos años, después del 60, en la Europa occidental.

Dostoievski es todavía muy leído en Rusia, y cuando, hace unos veinte años, sus novelas fueron traducidas por primera vez al francés, al alemán, al inglés, fueron recibidas como una revelación. Se le consagró como uno de los más grandes escritores de nuestro tiempo y como el que mejor había expresado la mística alma eslava, piénsese lo que se piense de esta expresión. Turguéniev fue colocado en la sombra, Tolstói fue olvidado. Había, naturalmente, una gran parte de exageración histérica en todo esto; y hoy, críticos literarios sanos no osarían abandonarse a tales panegíricos. La verdad es que indudablemente existe una gran fuerza en todo lo que escribió Dostoievski; su poder creador recuerda el de Hoffman; y su simpatía por los más humildes u oprimidos productos de la civilización de nuestras grandes ciudades es tan profunda que arrastra al lector más indiferente y ejerce una fortísima impresión en el mejor sentido sobre los jóvenes lectores. Su análisis de las diversas especies de incipientes enfermedades psíquicas está pintado con extraordinaria exactitud, según el testimonio de los especialistas.

Sin embargo, las cualidades artísticas de sus novelas son inferiores a las que adornan a nuestros artistas Tolstói, Turguéniev y Goncharov. Páginas de intenso realismo están mezcladas con los más fantásticos acontecimientos, sólo dignos de los más incorregibles románticos. Escenas de conmovedor interés son interrumpidas para introducir páginas interminables de las más innaturales discusiones teóricas. Además, tiene el autor tal prisa que parece no ha tenido ni siquiera tiempo de leer la novela antes de mandarla a la imprenta. Y, lo que es peor, cada uno de los héroes de Dostoievski, especialmente en las novelas del último período, padece de una enfermedad física o de una perversión moral. El resultado es que aun cuando algunas de las novelas de Dostoievski se leen con gran interés, jamás se ha intentado releerlas, como se releen las novelas de Tolstói y de Turguéniev, y aún de novelistas secundarios; y yo debo confesar que he experimentado recientemente la pena más grande al releer, por ejemplo, Los hermanos Karamazov y nunca he podido leer hasta el final una novela como El Idiota.

Sin embargo se le puede perdonar todo a Dostoievski, por que cuando habla de los niños maltratados y abandonados de nuestras ciudades civilizadas, adquiere verdadera grandeza gracias a su

inmenso amor a la humanidad, al hombre, aún en sus peores manifestaciones. Por su amor hacia estos borrachos, mendigos, ladrones, etc., delante de quienes pasamos sin dirigirles habitualmente ni siquiera una mirada de compasión; por su capacidad de descubrir lo que hay de humano y a menudo de grande en estas criaturas caídas tan bajo; por el amor que él sabe despertar en nosotros hasta por los tipos humanos menos interesantes, hasta por aquellos que jamás harán un esfuerzo para salir de la baja y terrible situación en que los ha arrojado la vida, por ésta capacidad Dostoievski se ha conquistado seguramente un lugar especial entre los escritores de la edad moderna y se le leerá, no por la perfección artística de sus escritos, sino por los buenos pensamientos que allí se encuentran esparcidos, por sus excelentes descripciones de la miseria en las grandes ciudades, así como por la infinita simpatía que siente el lector por una criatura como Sonia.

NEKRÁSOV

En Nekrásov contamos a un poeta cuyas obras han suscitado vivas controversias en la literatura rusa. Nació en 1821; era su padre un oficial pobre del ejército, que se había casado por amor con una dama polaca. Esta mujer debió haber poseído notables cualidades, pues en sus poesías Nekrásov habla de la madre con tanto amor y respeto como ningún otro poeta. Su madre murió muy joven, y la gran familia, compuesta de trece hijos, debió pasar por momentos de verdadero embarazo. Nicolás Nekrásov, el futuro poeta, apenas había cumplido dieciséis años, cuando abandonó la ciudad de provincia donde vivía su familia y se encaminó a Petersburgo, con el objeto de frecuentar la facultad de filología en la Universidad. La mayor parte de los estudiantes rusos viven muy pobremente, sobre todo de lecciones privadas o aceptando algún puesto mal retribuido de institutor, pero en el que, sin embargo, tienen alojamiento y lo necesario para la subsistencia.

A Nekrásov tocó soportar la más espantosa miseria: *“Durante tres años -escribió más tarde-, he sufrido hambre todos los días. A menudo las cosas llegaron a tal extremo que yo me iba a uno de los grandes restaurantes, donde pueden leerse los diarios, aún sin pedir nada para comer. Allí me sentaba y aparentando leer mi*

diario trataba de aproximarme al plato del pan y comerme algún trozo, y esto era mi único alimento". Finalmente se enfermó, y cuando comenzaba a reestablecerse, una fría noche de noviembre, el viejo soldado que le alquilaba una miserable bohardilla, nególe la entrada al cuartucho. Nekrásov hubiese pasado la noche al raso, si un mendigo, que pasaba en aquel momento, no se hubiese apiadado de él, llevándolo consigo a un antro de los suburbios, donde el joven poeta ganó además algunos centavos escribiendo una súplica para uno de los inquilinos. Tal fue la juventud de Nekrásov.

Empero, durante este período tuvo ocasión de trabar conocimiento con las clases más pobres y más humildes de Petersburgo, y el amor que sintió por ellas durante esta peregrinación perduró en él toda la vida. Más tarde, con un trabajo infatigable y con la publicación de diversos almanaques literarios, consiguió mejorar sus propias condiciones materiales. Llegó a ser colaborador fijo de la principal revista de aquella época, "El Contemporáneo" -Sovremenik-, en la que escribían Turguéniev, Dostoievski, Herzen y todos nuestros mejores escritores de aquel entonces, y en 1846 se hizo propietario de esa publicación. El Contemporáneo tuvo muy pronto como colaboradores a las principales fuerzas intelectuales de Rusia y desempeñó un papel importantísimo en la historia del desarrollo literario y político de la Rusia de los quince años siguientes. A principios del año 60 del siglo pasado, Nekrásov, como editor de El Contemporáneo, se relacionó y trabó amistad con dos hombres notables, Chernischewski y Dobrolíubov, y durante este período escribió sus mejores versos. En 1875 cayó gravemente enfermo y los dos años siguientes su vida fue simplemente una agonía. Murió en diciembre de 1877, y millares de personas, especialmente estudiantes universitarios, acompañaron su féretro.

Allí mismo, sobre su tumba fresca, comenzó aquella apasionada discusión, a la que aún no se ha puesto término, sobre los méritos de Nekrásov como poeta. Hablando sobre su tumba Dostoievski colocó a Nekrásov al lado Pushkin y de Lérmontov ("Por encima de Pushkin y de Lérmontov", exclamó un joven entusiasta en medio de la muchedumbre) y la cuestión: "¿Es Nekrásov tan grande poeta como Pushkin y Lérmontov?", continúa siendo discutida en la literatura rusa.

La poesía de Nekrásov ha representado en mi juventud, en mi desarrollo espiritual, un papel tan importante que no oso confiar

solamente en la alta estimación que me merece; para justipreciar mis impresiones y juicios los he cotejado con las opiniones de los críticos rusos Arseniev, Skabichevski y Venguerow -autor de un gran diccionario biográfico de los escritores rusos-.

Cuando entramos en el período de la adolescencia, de los diez y seis a los veinte años, necesitamos palabras para expresar las aspiraciones y los ideales elevados que comienzan a surgir en nuestro espíritu. No basta poseer estos anhelos: tenemos necesidad de palabras para expresarlos. Algunos las encuentran en las plegarias que escuchan en la iglesia; otros -y yo pertenezco a estos últimos- no se satisfacen con esta expresión de sus sentimientos; tal expresión sería para ellos demasiado vaga y buscan una forma más concreta para expresar con palabras precisas su creciente simpatía por la humanidad y las cuestiones filosóficas de la vida y del universo que alberga su espíritu. Buscan ayuda en la poesía. Las palabras que busca el corazón para poder expresar sus sentimientos, me fueron otorgadas, de una parte, por Goethe, con su poesía filosófica, y de la otra por Nekrásov, con sus cuadros concretos en los que expresara su amor por la masa de campesinos. Empero, esto es sólo una observación personal. La cuestión está en saber si Nekrásov puede verdaderamente, como gran poeta, ser colocado junto a Pushkin y a Lérmontov.

Algunos rechazan decididamente este parangón. No era un poeta -dicen- porque su poesía es tendenciosa. Mas este argumento, empleado por los "estetas puros", es visiblemente falso; también Shelley siguió una tendencia determinada, la que no le impidió ser un gran poeta; Browning es tendencioso en algunos de sus poemas y esto no obsta para que sea un gran poeta. Todo gran poeta persigue una intención precisa en la mayor parte de sus poesías y la cuestión reside solamente en comprobar si ha hallado una bella forma para expresar su intención, o no. El poeta que lograrse unir una forma realmente bella, esto es, imágenes expresivas y versos sonoros, con un fin elevado, será un gran poeta.

Hay que confesar que leyendo a Nekrásov se nota que sentía cierta dificultad al escribir sus versos. En sus poesías no se encuentra esa facilidad con que Pushkin empleaba las formas de la versificación para expresar sus pensamientos, ni se hallan en ellas la armonía musical del verso de Lérmontov o de A. K. Tolstói. Aun sus mejores poemas contienen versos toscos que suenan desagradablemente al oído; mas se nota que estos versos poco

felices podrían ser mejorados mediante el cambio de ciertas palabras sin que se alterase la belleza de las imágenes en que están expresados los sentimientos. Es indudable que Nekrásov no poseía un dominio completo de la palabras y de la rima; pero era un poeta. En sus obras no se encuentra una sola imagen poética que no esté de acuerdo con la idea total de la poesía, o que disuene o no sea hermosa; al mismo tiempo Nekrásov logró ligar en algunas de sus poesías un elevado grado de inspiración poética a una gran belleza de forma. Es menester no olvidar que los Yambos de Barbier y los Castigos de Víctor Hugo podrían tener, a su vez, en algunos pasajes, una forma más perfecta...

Las obras de Nekrásov no tienen todas el mismo valor; sin embargo, uno de los mencionados críticos ha notado que aun entre las poesías más prosaicas de Nekrásov, verbigracia, el poema en que describe en malos versos la imprenta de un diario, tiene, cuando se trata de los sufrimientos de los obreros, doce versos que, por la belleza de las imágenes poéticas y por la melodía, unidas a la fuerza interior, cuentan con pocos equivalentes en la literatura rusa.

Cuando juzgamos a un poeta tenemos siempre en cuenta el tono general de sus obras, que amamos o que pasamos por alto; reducir la crítica literaria exclusivamente al análisis de la belleza de los versos del poeta o a la relación entre "la idea y la forma" significaría disminuir intensamente el valor de la crítica. Todos reconocerán que Tennyson posee una maravillosa belleza de forma y sin embargo no puede ser considerado superior a Shelley, por la simple razón de que el contenido general de las ideas de este último supera a las de Tennyson. Es sobre el contenido general de su poesía donde está basada la superioridad de Nekrásov.

En la literatura rusa pueden señalarse varios poetas cuyas obras tratan de asuntos sociales y que hablan de los deberes de los ciudadanos -como Plischeiev y Minaiev- los que alguna vez, desde el punto de vista de la versificación, lograron una belleza de forma superior a la de Nekrásov. Pero en todo lo que escribió Nekrásov hay una fuerza interior que no se encuentra en estos dos poetas, y esta fuerza la sugieren las imágenes justamente consideradas como joyas de la poesía rusa.

Nekrásov llamaba a su musa: "La Musa de la venganza y de la melancolía", y su musa, efectivamente, jamás contemporizó con la injusticia. Nekrásov era pesimista, pero su pesimismo, lo observa Venguerow, tenía un carácter original. Si bien sus poesías

contienen tantos cuadros angustiosos de la miseria de las masas rusas, producen, no obstante, en el lector, un sentimiento edificante. El poeta no inclina la cabeza ante la triste realidad: combate contra ella y está seguro de la victoria. La lectura de Nekrásov despierta el descontento, que trae consigo el germen de la rebeldía.

La masa del pueblo ruso, los aldeanos y sus sufrimientos, son los temas principales de nuestro poeta. Su amor por el pueblo pasa a través de sus obras como un hilo rojo; y a él permaneció fiel toda su vida. En sus años juveniles este amor impidió que malgastase su talento en aquella especie de vida que llevaban tantos de sus contemporáneos; más tarde lo inspiró en su lucha contra la servidumbre de la gleba; y cuando esta servidumbre fue abolida, no consideró terminada su obra, como hicieron muchos de sus amigos: se hizo el poeta de la sombría masa popular que soporta el yugo político y económico. Escribe:

“Vosotros, cuya vida es fiesta y palabra; vosotros, cuyas manos están manchadas de sangre, conducidme al campo de los que perecen por la causa del amor”.

Hacia el fin de su vida no dijo: “Bien, hice lo que pude”; hasta en sus últimos instantes sus poesías son un continuo lamento por no haber podido combatir bastante. Escribió: *“La lucha por la existencia impidióme ser un poeta y mis cantos impidieronme hacerme un luchador”*; y en la misma poesía dice: *“Sólo el que haya servido a los fines de su época y dedicado toda su vida a la lucha por los hombres, sus hermanos, sólo aquél se sobrevivirá”.*

Una que otra vez resuena en su obra una nota de desesperación, pero esto ocurre con relativa rareza. El aldeano ruso, tal cual lo pinta Nekrásov, no es un hombre que sólo vierte lágrimas. Es calmoso, unas veces chistoso y otras un trabajador alegre. Es raro que Nekrásov idealice al aldeano: la mayor parte de las veces lo describe tal como es en la realidad; y la fe del poeta en las fuerzas espirituales de este aldeano ruso es profunda y vigorosa. *“Un poco más de libertad para respirar -dice- y Rusia mostrará que tiene hombres, que tiene porvenir”.* Esta idea se repite frecuentemente en su poesía.

La mejor poesía de Nekrásov es *La helada nariz-roja*. Es la apoteosis de la aldeana rusa. El poema no tiene nada de sentimental; está escrito en un elevado estilo épico, y en la segunda parte, cuando la intensa helada atraviesa el bosque y la aldeana, helándose, muere lentamente, mientras desfilan ante sus

pupilas las imágenes magníficas de su pasada felicidad, todo esto es maravilloso, aun desde el punto de vista del más estético de los críticos, porque el poema está escrito en excelentes versos y contiene hermosos cuadros e imágenes. *Los muchachos de los aldeanos* es un encantador idilio de aldea. La musa de la venganza y de la melancolía –como dice uno de nuestros críticos- deviene maravillosamente cariñosa y tierna en cuanto habla de mujeres y de niños. En realidad, ningún poeta ruso ha hecho la apoteosis de la mujer, y especialmente de la mujer madre, como este poeta de la venganza y de la melancolía al que se le creyó un inhumano. En cuanto Nekrásov comienza a hablar de una madre, se vuelve verdaderamente grande; y las estrofas que dedicó a su propia madre, una mujer que vivía como perdida en la casa de un propietario, entre gente cuyo único pensamiento se reducía a cazar y a beber y maltratar a sus siervos, estas estrofas son verdaderas joyas en la poesía de todas las naciones.

Su poema dedicado a los desterrados en Siberia y a las mujeres rusas –es decir, a las esposas de los decembristas que siguieron a sus maridos en el destierro- es excelente y contiene estrofas maravillosamente hermosas; empero, no supera a sus poemitas que tratan de los aldeanos o el poema Sascha, en el cual, contemporáneamente a Turguéniev, describe tipos como Rudin y Natascha.

Es verdad que los versos de Nekrásov llevan con frecuencia vestigios de una penosa lucha con la rima y que en los poemas hay versos de escaso valor; pero no es menos cierto que él es uno de los poetas más populares en Rusia. Una parte de sus poesías se ha hecho ya patrimonio común de toda la nación rusa. Sus obras son leídas no sólo por las clases cultas, sino también entre los más pobres aldeanos. Uno de nuestros críticos ha observado justamente que para comprender a Pushkin es necesario un desarrollo literario más o menos artificial, mientras que para entender a Nekrásov le basta al aldeano con saber leer; es difícil imaginarse, sin haberlo visto, con qué delicia los muchachos rusos, en las más pobres escuelas de aldea, leen actualmente a Nekrásov y aprenden de memoria página enteras de sus versos.

OTROS PROSISTAS DE LA MISMA ÉPOCA

Después de haber examinado las obras de los escritores que pueden ser considerados los verdaderos fundadores de la literatura rusa moderna, debería pasar revista a las obras de algunos prosistas y poetas de menor nombradía, pertenecientes a esa época. Pero, conforme al plan de este libro, me limitaré a pocas palabras y sólo nombraré los más destacados de entre ellos.

Un escritor muy importante, totalmente desconocido en la Europa occidental y que ocupa un lugar especial en la literatura rusa, es SERGIO TIMOFIEVICH AKSAKOV (1791-1859), padre de los escritores eslavófilos Constantino e Iván Aksakov. En realidad, fue un contemporáneo de Pushkin y de Lérmontov, pero en la iniciación de su carrera literaria no reveló ninguna originalidad, militando en el campo de los pseudo-clásicos. Sólo después de la aparición de Gógol -es decir, después del año 1846- Aksakov tomó un nuevo rumbo y fue cuando su gran talento adquirió su desarrollo pleno. En 1847-1855 publicó sus *Memorias de un pescador*, *Memorias de un cazador con su fusil en la gobernación de Orenburgo* y *Narraciones y recuerdos de un cazador*; estas tres obras hubieran bastado para conquistarle una reputación de escritor de primera fila. La gobernación de Orenburgo, situada en la parte meridional de los Urales, estaba escasamente poblada por aquel entonces, y la naturaleza y el carácter general de la región están tan bien descritos en las obras de Aksakov, que recuerdan la conocida *Historia natural*, de Selbourne. La misma exactitud en la descripción; más aún: Aksakov aparece allí como un poeta y paisajista de primer orden. Además, conocía tan maravillosamente la vida de los animales, los entendía tan bien, que en este terreno sólo Krilov, por un lado, y Brehm el mayor y Audubon, por el otro, pueden parangonarse con él.

Bajo la influencia de Gógol, S.T. Aksakov libróse completamente del pseudo-clasicismo. En 1846 comenzó a describir la vida real y el resultado de esta nueva orientación fue su vasta obra *Crónicas y recuerdos de una familia* (1856), a la que siguió *Los primeros años del nieto Bogrov* (1858), que colocaron a Aksakov entre los primeros escritores del siglo. Los eslavófilos entusiastas lo compararon con Shakespeare y hasta con Homero; pero dejando a un lado las exageraciones, S. T. Aksakov logró no sólo reproducir toda una época en sus *Memorias*, sino crear tipos reales de los hombres de su tiempo, que han servido de modelos a todos

nuestros escritores ulteriores. Si la idea fundamental de esas *Memorias* no fuese tan favorable a los “buenos tiempos pasados” de la servidumbre, serían, aun ahora, más populares. La aparición de una “crónica de familia”, en 1856, fue un acontecimiento importante y marcó una nueva era en la literatura rusa.

V. DAL (1801-1872) no puede ser excluido de esta breve reseña. Nació en la Rusia sur-este, de padre dinamarqués y de madre franco-alemana, y cursó sus estudios en la Universidad de Dorpat. Era naturalista y médico, pero su estudio preferido lo constituía la etnografía. Llegó a ser un etnógrafo eminente y uno de los mejores conocedores de la lengua rusa en todos sus dialectos regionales. Sus bosquejos de la vida del pueblo, publicados bajo el pseudónimo de COSACO LUGANSKI (unos cien de esos trabajos han sido recogidos en el volumen *Cuadros de la vida rusa*, 1861) fueron muy leídos entre 1840 y 1850 y merecieron el elogio de Turgéniev y Bielinski. Aun cuando esos trabajos carecen de méritos poéticos y son simples páginas de un Diario, constituyen, sin embargo, una lectura agradable. En cuanto a la labor etnográfica del Dal, fue formidable. Durante sus continuas peregrinaciones a través de Rusia, en calidad de médico militar, logró reunir las colecciones más admirables de palabras, expresiones, adivinanzas, proverbios, etc., que luego editó en dos grandes obras. La principal es el *Diccionario explicativo de la lengua rusa*, en cuatro volúmenes en 4º (primera edición en 1861-1866, la segunda en 1880-1882). Es una obra verdaderamente monumental y constituye la primera y bien lograda tentativa de ofrecer una lexicología de la lengua rusa, que, a pesar de algunos errores, tiene un enorme valor para la comprensión y la etimología de ese idioma, tal como es hablado en las distintas provincias. Al mismo tiempo dicha obra contiene una valiosa y riquísima colección de materiales lingüísticos para futuras investigaciones, parte de los cuales ya se habrían perdido sin duda si Dal no los hubiese recopilado, hace cincuenta años, antes de que se implantase el ferrocarril. La segunda obra grande de Dal, de menos importancia que la anterior, es la colección de proverbios intitulada *Los proverbios del pueblo ruso* -la segunda edición aparición en 1879-.

Un escritor que ocupa un sitio descollante en el desenvolvimiento de la novela rusa, aunque todavía no ha sido debidamente estudiado, es IVÁN PANAIÉV (1812-1862), que era muy amigo del círculo literario del *Sovremenik* -El Contemporáneo-. Fue, con Nekrásov, co-director de esta revista, en la que publicó multitud de noticias literarias y folletones que tratan

de diversos tópicos interesantísimos para la característica de aquella época. En sus novelas, Panaiev, lo mismo que Turguéniev, eligió sus tipos principales entre las clases cultas, ya sea de Petersburgo o de provincias. Su colección de "jactanciosos", tomados de las clases superiores de las capitales y de la campaña, no está por debajo de la colección de "snobs" de Thackeray. En realidad, el "jactancioso". -"jístik"- conforme lo comprendía Panaiev, es un tipo humano mucho más plurilateral y complicado que el "snob", y no es tan fácil describirlo en algunas palabras. Pero el mérito mayor de Panaiev está en haber creado en sus novelas una serie de tipos de mujeres rusas tan completas que han merecido ser designadas por algunos críticos como "madres espirituales de las heroínas de Turguéniev".

ALEJANDRO HERZEN (1812-1870) pertenece también a la misma época, pero de él hablaremos en uno de los capítulos siguientes.

Una escritora sumamente simpática, que corresponde a este mismo grupo y merece más que una simple mención, es N. D. JVOSTCHÍNSKAIA (1825-1880); -Zaionchévskaja, por el apellido del esposo-. Escribió bajo el pseudónimo masculino de "V. Krestovski", y para que no se la confundiera con el fecundísimo escritor al estilo de las novelas policiales francesas —el autor de *Los bajos fondos de Petersburgo*— cuyo nombre era Vsevolod Krestovski, se la llama habitualmente en Rusia "V. Krestovski pseudónimo".

N. D. Jvostchínskaia comenzó a escribir muy temprano, en 1847. y sus novelas ejercían tan íntima fascinación que fueron siempre apreciadas por el gran público y leídas en vasta escala. Conviene decir, sin embargo, que en la primera parte de su carrera literaria la crítica no justipreció debidamente sus méritos, y hasta fines del decenio 1870-1880 le fue hostil. Sólo al término de su carrera literaria (1878-1880) nuestros mejores críticos literarios —Mijailovski. Arseniev y el novelista Boborikin— reconocieron el valor pleno de esta escritora, que merece ser colocada al lado de George Elliot y de la autora de *Jane Eyre*.

N. D. Jvostchínskaia no era ciertamente de aquellos que conquistan su fama de golpe; pero la causa del tratamiento hostil de que le hacia objeto la critica rusa fue que, perteneciendo ella a una pobre familia de nobles de Riazán y habiendo pasado toda su vida en provincias, sus novelas del primer periodo, en las que sólo pintó la vida y los tipos provincianos, se resentían de cierta

estrechez de horizontes. Este defecto se nota especialmente en los tipos masculinos, para los cuales la autora trataba de ganar la simpatía de los lectores y que, después de todo, no eran dignos de ella; lo cual probaba solamente que la escritora sentía necesidad de idealizar a alguien en el triste rincón en que vivía.

Fuera de esta falla, N. D. Jvostchínskaia describió muy bien la vida de provincias, que ella conocía a fondo. La representó bajo la misma luz pesimista en que Turguéniev la viera en esos mismos años; a fines del reinado de Nicolás I. Distínguense especialmente sus descripciones de la existencia triste y desesperanzada de las muchachas en la mayor parte de las familias de esa época.

En su propia familia sufre la muchacha la fanática tiranía de su madre y el "déjame en paz" egoísta del padre, y entre sus admiradores encuentra una colección de hombres inútiles que esconden su superficialidad bajo frases huecas y sonoras. Cada novela que nuestra autora escribió en ese período contiene el drama de una joven cuyos sentimientos más nobles son sofocados en semejante ambiente, o bien narra el drama descorazonador de una solterona que se ve obligada a vivir bajo la tiranía de las mezquinas persecuciones e indirectas de sus parientes.

Cuando Rusia entró en un período mejor, alrededor del año 60, las novelas de N. D. Jvostchínskaia adquirieron también un carácter más vivo; entre estas novelas destácase particularmente *El gran oso* (1870-71). Su publicación produjo sensación en nuestra juventud y ejerció sobre ella una influencia profunda, en el mejor sentido de la palabra. La heroína, Katia, encuentra en la persona de Verjovski un hombre del mismo tipo débil que ya conocernos por el Epistolario, de Turguéniev, pero que se presenta esta vez bajo el ropaje de un reformador social a quien las "circunstancias" y los "infortunios" impiden realizar grandes cosas. Verjovski, a quien Katia ama y que se enamora de ella —en la medida en que tales hombres pueden enamorarse— está admirablemente descrito. Es uno de los mejores representantes de la rica galería de tipos análogos con que cuenta la literatura rusa. Pero es necesario reconocer que en *El gran oso* hay uno o dos tipos que no son del todo reales o por lo menos que no han sido concebidos correctamente por la autora (por ejemplo, el viejo Bagrinski); pero encontramos también allí una colección de caracteres excelentemente pintados; al propio tiempo Katia es superior y está descrita en forma más vívida y perfecta que la Natascha de Turguéniev, y hasta que su Elena. Ella siente repugnancia por los

discursos sobre las acciones heroicas que las "circunstancias" impiden realizar a los presuntos héroes y se propone un fin más modesto: se va de maestra a una escuela de una aldea y se empeña en introducir en medio de las tinieblas de la aldea sus ideales superiores y su esperanza en un porvenir mejor. La aparición de esta novela, precisamente en la época en que se había iniciado en Rusia el gran movimiento de la juventud "hacia el pueblo", la hizo muy popular y fue leída con la misma preferencia que *Las señales del tiempo*, de Mordovtzev. y *Yunque y martillo* y *En línea*, de Spielhagen. El cálido tono de la novela y los rasgos refinados y profundamente humanos y poéticos de que está repleta, aumentan notablemente su valor. Ella ha diseminado multitud de buenas ideas, y no hay duda que si fuese conocida en Europa, sería también la obra favorita de todos los jóvenes, hombres y mujeres, bien pensantes y animados de altos ideales.

A fines del año 70 empezó a delinearse tercer periodo en el arte de N. D. Jvostchínskaia. Las novelas de este periodo, entre las que se destaca la serie intitulada *El Álbum: grupos y retratos*, están dotadas de un carácter distinto. Cuando el gran movimiento liberal que Rusia había atravesado al comienzo del año 60 tocó a su fin y la reacción, después del año 1864, se afianzó de nuevo, centenares de personas que habían figurado como representantes de las ideas avanzadas y de toda suerte de reformas, renunciaron a los ideales de sus años mejores. Bajo miles de pretextos diversos trataron de persuadirse —y, naturalmente, a las mujeres que habían confiado en ellos— que habían llegado nuevos tiempos con exigencias nuevas; que al abandonar su vieja bandera y al situarse bajo otra, bajo la bandera del enriquecimiento personal, sólo obraban "prácticamente"; que obrar así era para ellos un sacrificio, una manifestación de "sana civilidad" que requiere de cada hombre no arredrarse ante el sacrificio de sus propios ideales en beneficio de la "causa". "V. Krestovski", como mujer que amaba los ideales, comprendió mejor que cualquier hombre el verdadero sentido de esos sofismas. Debe haber sufrido mucho de ellos en su vida privada, y yo dudo que exista en alguna otra literatura una colección de "grupos y retratos" de toda especie de desertores como la que vemos en *El Álbum* y especialmente en *En casa del fotógrafo*. Leyendo estos relatos se siente que el corazón de la autora sangra al describir a esos traidores, y esto hace de *Grupos y retratos* uno de los mejores modelos del "realismo subjetivo" que poseemos en la literatura rusa.

Dos hermanas de N. D. Jvostchínskaia. que escribieron con los

pseudónimos Zimarov y Veseniev, fueron también novelistas. La primera escribió la biografía de su hermana Natalia.

POETAS DE LA MISMA ÉPOCA

Si este libro pretendiese ser un curso de literatura rusa debería detenerme ahora y analizar cuidadosamente a algunos poetas que pertenecen a la época descrita en los últimos dos capítulos. Pero deberé limitarme a observaciones escuetas, aun cuando la mayor parte de esos poetas serían los favoritos de otros pueblos, si hubiesen escrito en una lengua más conocida en la Europa occidental que el ruso.

Esto es particularmente exacto en lo que se refiere a KOLTZÓV (1808-1842) , poeta salido del pueblo, que en sus versos, que tan profundo eco hallan en todo espíritu poético, cantó las estepas infinitas de la Rusia meridional, la mísera vida del paisano, la triste existencia de la campesina rusa, el amor, que para un alma amante es sólo fuente de amargos dolores, el destino, que no es madre sino madrastra, y la dicha, que fue tan breve que sólo dejó lágrimas y tristeza.

El estilo, el contenido y la forma, todo era original en este poeta de las estepas. Hasta la forma de sus versos no era la generalmente admitida en la prosodia rusa: forma tan musical como el canto popular ruso y en muchos pasajes de idéntica irregularidad que aquél. Pero cada estrofa de la poesía de Koltzów -de su segundo periodo, cuando se libró de las imitaciones y se volvió un verdadero poeta popular-, cada expresión y cada pensamiento apelan al corazón y lo llenan de amor poético por la naturaleza y los hombres. Como todos los mejores poetas rusos, Koltzów murió muy joven, precisamente cuando su talento había alcanzado su plenitud y cuando en sus versos empezaban a resonar acentos más profundos.

NIKITIN (1824-1861) fue el segundo poeta del mismo tipo. Nació en una pobre familia de artesanos, también de la Rusia meridional. Su vida en el seno de esta familia, cuyo jefe estaba en continuo estado de embriaguez y a la que el joven tenía que mantener, fue realmente terrible. También él murió joven, pero ha dejado algunas poesías muy bellas y profundamente conmovedoras, en las que describe escenas de la vida popular con

una sencillez que sólo encontramos en los novelistas populares de los tiempos ulteriores; estas obras están impregnadas de una profunda tristeza, que imprimió a su mente su propia vida desdichada.

A. PLESCHTCHEIEV (1825-1893) fue, durante los últimos treinta años de su vida, uno de los poetas rusos más preferidos. Como tantos otros hombres talentosos de su generación, fue arrestado en 1849, por verse complicado en el asunto del círculo de Petrashevski, el mismo que motivó que Dostoievski fuera condenado a trabajos forzados. Aunque Pleschtcheiev fue hallado menos "culpable" que el gran novelista, se le envió en calidad de soldado a un regimiento en la región de Orenburgo, donde probablemente hubiera muerto como soldado si el propio emperador Nicolás I no hubiese fallecido en 1856. Alejandro II lo indultó y le permitió radicarse en Moscú.

Contrariamente a lo que había ocurrido con sus coetáneos, las persecuciones no ejercieron mal efecto sobre Pleschtcheiev, y no perdió el valor en el curso de los años sombríos que atravesaba Rusia. Al contrario, conservó siempre la misma energía, fresca y fe en sus ideales -humanitarios aunque tal vez demasiado abstractos- que habían caracterizado sus primeras producciones poéticas alrededor del año 50. Sólo al final de su vida, bajo la influencia de su salud quebrantada, comenzaron a penetrar notas pesimistas en sus versos. Además de sus poesías originales tradujo mucho, y muy bien, de poetas alemanes, ingleses, franceses e italianos.

Fuera de estos tres poetas, que han buscado su inspiración en la realidad de la vida o en elevados ideales humanitarios, hay en la literatura rusa un grupo de bardos conocidos comúnmente como adoradores de la "belleza pura" y del "arte por el arte".

T. TIUTCHEV (1803-1873) puede ser considerado el mejor, o, a lo menos, el primer representante de este núcleo. Turguéniev lo alabó con entusiasmo -en 1854-, elogiando su fino y sincero sentimiento de la naturaleza y su gusto refinado. En Tiutchev se nota el influjo de la época de Pushkin, y no hay duda que poseía la sensibilidad y la serenidad imprescindibles para un buen poeta. A pesar de eso, sus poesías son poco leídas y, por lo visto, carecen de interés para nuestra generación.

APOLÓN MÁIKOV (1821-1897) suele ser indicado como poeta del "arte por el arte"; esto, en todo caso, es lo que predicaba en teoría, pero en realidad su poesía corresponde a cuatro campos

diversos. En su juventud fue un admirador de la antigua Grecia y de Roma, y su obra capital de ese período, *Los dos mundos*, está consagrada al conflicto entre el paganismo, con su adoración de la naturaleza. y el cristianismo, siendo los representantes del paganismo los tipos más nobles en su poema. Más tarde compuso algunas bellas poesías inspiradas en la historia de la Iglesia de la Edad Media -*Savonarola, El concilio de Constanza*-. Alrededor del año 60 fue conquistado por el movimiento liberal de Rusia y de la Europa occidental, y sus poesías de este periodo están impregnadas del espíritu de libertad. En el transcurso de esos años escribió sus mejores poemas e hizo numerosas y excelentes traducciones de Heine. Finalmente, cuando en Rusia cesó el periodo liberal, él también cambió de opinión y empezó a escribir en un sentido diametralmente opuesto al anterior, lo que dio lugar a que lo abandonaran sus lectores y su talento. Excepto algunas producciones suyas de este último periodo de decadencia, los versos de Máikov son muy musicales, poéticos y vigorosos. En sus primeras composiciones y en algunos poemas de su tercer periodo Maikov alcanzó un alto grado de belleza.

N. SHTCHERBINA (1821-1869), admirador también de la Grecia clásica, es digno de ser recordado por sus bellas poesías antológicas de la vida de la antigüedad griega, en las cuales superó al mismo Maikov.

POLONSKI (1820-1898), contemporáneo y gran amigo de Turguéniev, demostró poseer todos los elementos de un artista superior. Sus versos son en extremo melodiosos, sus imágenes poéticas son fastuosas y, sin embargo, naturales y simples, y el contenido no está exento de originalidad. Esta es la razón por que sus poesías son leídas siempre con interés. Pero no poseía esa fuerza, esa profundidad de concepto, esa intensidad de pasión que podrían hacer de él un gran poeta. Su mejor obra, *El grillo musical*, está escrita en un tono jocoso, siendo sus composiciones más difundidas las que escribiera en el estilo de la poesía popular. Se puede decir que se han convertido en patrimonio del pueblo. De un modo general, Polonski fue principalmente el poeta del tranquilo y mesurado "intelectual" que no gusta ahondar los problemas capitales de la vida. Y si alguna vez tocaba uno de esos problemas, lo hacía de paso y no porque tuviese interés en él.

Otro poeta de este grupo, tal vez el más característico, fue A. SCHENSCHIN (1820-1892), mas conocido por su pseudónimo "A. Fet". Continuó siendo toda su vida un poeta del "arte por el arte".

Escribió en abundancia sobre cuestiones económicas y sociales, siempre en un sentido reaccionario, pero en prosa. Mas, en lo que al verso se refiere, jamás lo empleó para otro fin que no fuese la veneración de la belleza por la belleza. En este concepto logró gran éxito. Sus breves poesías son particularmente graciosas y a veces de una notable belleza. La naturaleza en sus aspectos quietos y amables, que infunde una ligera e indeterminada tristeza, solía describirla con rara perfección, así como esos estados de ánimo de un carácter impreciso y un tanto erótico. Sin embargo, considerada en su conjunto, su poesía resulta monótona.

Al mismo grupo puede añadirse a ALEJO K. TOLSTÓI, cuyos versos alcanzan en ciertos momentos una rara perfección y suenan como la más delicada música. Los sentimientos expresados en ellos no se distinguen a veces por su profundidad, pero la forma y la música de las estrofas son deliciosas. Más aún, sus versos llevan el sello de la originalidad, porque nadie como Alejo K. Tolstói supo escribir poesías en el estilo de la poesía popular rusa. Teóricamente predicaba también el "arte por el arte". Pero jamás fue fiel a este cánón y describiendo la vida de la antigua Rusia épica, o el período de la lucha entre los zares de Moscú y los boyardos feudales, expresó su entusiasmo por los tiempos pasados en versos excelsos. Escribió también una novela, *El príncipe Serebriani*, de lo tiempos de Iván el Terrible, que fue muy leída; pero su obra principal es una trilogía dramática de ese mismo interesante período de la historia rusa. (Ver capítulo VI).

Casi todos los poetas aquí mencionados han hecho multitud de traducciones y han enriquecido la literatura rusa con una cantidad tan crecida de versiones de todas las lenguas -generalmente de méritos superiores— que ninguna literatura, ni siquiera la alemana, puede gloriarse de poseer un tesoro tan grande. Algunas traducciones, comenzando con el arreglo, hecho por Yukovski, del *Prisionero de Chillon*, o de *Hiawatha*, son clásicas. Todas las obras de Schiller, la mayor parte de Goethe, casi todo Byron, gran parte de Shelley, todo lo que es digno de ser conocido de las obras de Tennyson, Wordsworth, Crabbé, todo lo que pudo ser traducido de Browning, Barbier, Víctor Hugo, etc., es tan familiar en Rusia como en los países de origen de esos autores, y a veces más aún. En cuanto a poetas tan predilectos como Heine, dudo que sus mejores poesías hayan perdido algo en las admirables traducciones que debemos a nuestros mejores poetas; otro tanto cabe decir de las canciones de Béranger, en la versión libre de KUROCHKIN, no inferiores al original.

Además, ha habido en Rusia algunos excelentes poetas conocidos principalmente por sus traducciones. Tales fueron:

N. GUERBEL (1827-1883), que se conquistó la fama con su admirable traducción de la *Balada de Igor*, (Ver Capítulo I) y más tarde con sus traducciones de numerosos poetas de la Europa occidental. Su edición de *Schiller, traducido por poetas rusos* (1857) seguida de ediciones similares de Shakespeare, Byron y Goethe hicieron época.

MIGUEL MIJAILOV (1826-1865), uno de los más brillantes escritores de *El Contemporáneo*, condenado en 1861 a trabajos forzados en Siberia, donde murió cuatro años después, adquirió renombre gracias a sus traducciones de Heine, Longfellow, Hood, Tennyson, Lenau y otros.

P. WEINBERG (nacido en 1830) se hizo célebre por sus excelentes versiones de Shakespeare, Byron -*Sardanápalo*-, Shelley -*Cenci*-, Sheridan, Copée, Gutzkow, Heine, etc., y por la edición, en ruso, de las obras de Goethe y Heine. Es uno de los que más han enriquecido la literatura rusa con admirables traducciones de las obras maestras de las literaturas extranjeras.

L. MEI (1822-1862), autor de una serie de poemas de la vida popular, escritos en un lenguaje muy pintoresco, y de algunos dramas, entre los que descuellan especialmente los que tratan de la antigua vida rusa, -algunos sirvieron a Rimski-Korsakóv de argumento para sus óperas- es también autor de numerosas traducciones. Ha vertido no sólo a los poetas europeos modernos —ingleses, franceses, alemanes, italianos y polacos—, sino también a los griegos, latinos y hebreos, cuyas lenguas conocía a la perfección. Fuera de las excelentes traducciones de Anacreonte y de los idilios de Teócrito, ha dejado espléndidas versiones poéticas del *Cantar de los cantares* y de otras partes de la Biblia.

D. MINAIEV (1835-1889), autor de gran número de poesías satíricas, pertenece también a este grupo de traductores. Sus versiones de Byron, Burns, Comwal, Moore, Heine, Leopardi, Dante y de varios otros son siempre hermosas.

A. A. SOKOLOVSKI (nacido en 1837) hizo numerosas traducciones, en prosa y en verso, de Goethe y de Byron, para la edición de Guerbel; pero su obra capital fue su traducción completa de Shakespeare, publicada en 1898, con numerosas notas, por la que mereció el premio Pushkin de la Academia de ciencias.

Finalmente, es menester recordar por lo menos a uno de los traductores en prosa. VEDENSKI (1813-1855), por su excelente versión de las novelas principales de Dickens. Sus traducciones son verdaderas obras de arte, resultado de su profundo conocimiento de la vida inglesa y de un sentido tan agudo del genio de Dickens que el traductor casi se ha identificado con el autor.

CAPÍTULO VI

EL DRAMA

Sumario. - Su origen. - Los zares Alejo y Pedro I. - Sumarokov. - Tragedias pseudo-clásicas: Knijnin. - Oserov. - Primeras comedias. - Los primeros años del siglo XIX. - Griboiedov. - El teatro de Moscú en los años 50. - Ostrovski: sus primeros dramas. - *La Tempestad*. - Dramas ulteriores de Ostrovski. - Dramas históricos: A.K. Tolstói. - Otros dramaturgos.

El drama ha tenido en Rusia, como en otras partes, un origen doble. Se ha desenvuelto de los “misterios” religiosos de un lado, y por el otro de las comedias populares mediante la introducción de alegres entremeses en las representaciones severas y rígidamente morales, cuyos argumentos procedían del viejo o del nuevo testamento. Varios de esos misterios fueron adaptados en el siglo XVIII, en lengua ucrania, por los profesores de la Academia Teológica grecolatina de Kiev, para ser puestos en escena por los estudiantes de esa Academia; más tarde esos arreglos llegaron hasta Moscú.

Hacia fines del siglo XVII - en vísperas de las reformas, por así decirlo, de Pedro I - dejóse sentir en algunos pequeños círculos de Moscú un vivo deseo de introducir en la vida rusa costumbres de la Europa occidental, y el padre de Pedro, el zar Alejo, no se opuso a esta tendencia. Gustábanle las representaciones teatrales e indujo a algunos extranjeros residentes en Moscú a escribir piezas para ser representadas en la corte. Cierta GREGORI tomó a su cargo esta misión y adaptó algunas versiones de piezas germánicas, llamadas entonces “comedias inglesas”, amoldándolas al gusto ruso. Bien pronto se empezó a representar en palacio *La comedia de la reina Ester y del orgulloso Amán, Tobias, Judith*, etc. Una alta personalidad de la iglesia, SIMEÓN POLOTSKY, no consideró indigno de su investidura escribir tales misterios, algunos de los cuales han llegado hasta nosotros; al mismo tiempo una hija de Alejo, la princesa Sofía -discípula de Simeón-, rompió la tradición conforme a la que las mujeres de sangre real no podían mostrarse en público, asistiendo a las representaciones que se daban en la corte.

Esto les pareció demasiado a los conservadores moscovitas de

la vieja escuela, y después de la muerte de Alejo el teatro fue clausurado, y así continuó durante un cuarto de siglo, es decir, hasta el año 1702, en que Pedro I, que era gran amante del teatro, abrió uno en la vieja capital. Trajo especialmente de Danzig una compañía de actores, para la cual se edificó una casa en el sagrado recinto del Kremlin. Más aún, otra hermana de Pedro I, Natalia, que gustaba de las representaciones teatrales tanto como el propio gran reformador, trasladó este teatro, algunos años después, a su palacio, donde los actores dieron las funciones, primero en alemán y luego en ruso. Es muy probable que ella misma haya escrito algunos dramas, acaso con la ayuda de uno de los discípulos de cierto doctor Bidlo, quien había abierto otro teatro en el hospital de Moscú, con los estudiantes como actores. Algo más tarde el teatro de la princesa Natalia fue transportado a la nueva capital, fundada por su hermano a orillas del Neva.

El repertorio de ese teatro fue bastante variado y comprendía, además de dramas alemanes, como *Escipión el africano*, *Don Juan*, *Don Pedro*, etc., traducciones libres de Molière y farsas germánicas de carácter vulgar. Fuera de eso, entraban en el repertorio algunas dramas originales rusos -en parte compuestos, probablemente, por la princesa Natalia- arreglos dramáticos de la vida de los santos y de novelas polacas, que en aquel tiempo eran muy leídas en traducciones manuscritas rusas.

De estos elementos y de los modelos de la Europa occidental surgió el drama ruso, al tiempo que el teatro, a mediados del siglo XVIII, convertíase en una institución permanente. Es interesante hacer notar que el primer teatro ruso permanente fue fundado, en el año 1750, no en una de las dos capitales, sino en una ciudad de provincia, en Iaroslav, con el apoyo de los comerciantes locales, por iniciativa privada de algunos actores: los dos hermanos Volcov, Dmietrievski y otros. La emperatriz Elisabeta - tal vez por consejo de Sumarókov, que a la sazón empezó a escribir dramas - ordenó a esos actores trasladarse a Petesburgo, donde pasaron a ser "artistas del teatro imperial", al servicio de la corona. De este modo el teatro ruso se trocó, en 1756, en una institución del gobierno.

SUMARÓKOV (1718 - 1777), que escribió, además de versos y fabulas -estas últimas de cierto valor literario-, un considerable número de tragedias y comedias, desempeñó un papel importante en el desarrollo del drama ruso. En sus tragedias imitó a Racine y a Voltaire. Siguió estrictamente sus reglas acerca de la "unidad" y

cuidó menos que ellos de la verdad histórica; pero como no poseía el gran talento de sus maestros franceses, sus personajes son simples encarnaciones de determinadas virtudes y vicios, figuras privadas de vida que no cesan de recitar monólogos henchidos de frases sonoras. Algunas de sus tragedias -*Charev*, escrita en 1747, *Sinov y Truvor*, *Yaropolk y Délicia*, *Demetrio el pretendiente*- están tomadas de la historia rusa; no obstante, esos personajes son tan poco eslavos como los héroes de Racine eran griegos o romanos. Hay que decir, sin embargo, que Sumarókov ha expuesto en sus tragedias las ideas más progresistas y humanitarias de su tiempo, a veces con un sentimiento sincero, que se traslucía a través de las formas convencionales empleadas por sus protagonistas en sus discursos. En lo que toca a sus comedias, aún cuando no tuvieron tanto éxito como las tragedias, eran, en cambio, más cercanas a la vida. Encuéntrense en ellas no pocos rasgos de la vida real rusa, especialmente de la vida de la nobleza de Moscú, y el carácter satírico de esas comedias influyó sin duda sobre los escritores que siguieron a Sumarókov.

KNIAJNIN (1742 - 1791), siguió idéntico camino. Como Sumarókov, tradujo tragedias del francés y escribió imitaciones de tragedias francesas, tomando algunos de sus argumentos de la historia rusa -*Roslov*, 1784; *Vadin de Novgorod*, impresa después de su muerte e inmediatamente destruida por orden del gobierno a causa de sus tendencias liberales-.

OSEROV (1769 - 1816), continuó la tarea de Kniajnin, pero introdujo elementos sentimentales y románticos en sus tragedias pseudo-clásicas -*Edipo en Atenas*, *La muerte de Oleg*-. A pesar de todos sus defectos, sus tragedias tuvieron un éxito duradero y contribuyeron poderosamente tanto al desenvolvimiento del teatro como del buen gusto del público que lo frecuentaba.

Simultáneamente a las tragedias, esos autores escribieron una colección de comedias -*El fanfarrón* y *Gente extraña* de Kniajnin- y si bien en la mayoría de los casos se trataba de meras imitaciones de modelos franceses, comenzaron a penetrar en la escena argumentos tomados de la vida cotidiana rusa. Sumarókov ya había hecho algo en este sentido, y después de él, Catalina II, que escribió un par de comedias satíricas en las que pintó la vida que la circundaba (Verbigracia: *El cumpleaños de la señora Vorchálkina* - del verbo "vorchát", refunfunar -) y una ópera cómica de la vida rusa. Posiblemente fue ella la primera en presentar en escena al campesino ruso, y es digno de notarse que

el gusto por el estilo popular en el teatro se desarrolló rápidamente: las comedias *El molinero* de Oblesimov, *Sbitenchik* de Kniajnin, tomadas de la vida del pueblo, fueron durante algún tiempo piezas predilectas, de gran éxito.

VON VISIN ha sido ya mencionado en uno de los capítulos precedentes; aquí bastará recordar que con sus dos comedias *El brigadier* (1768) y *Nedorsol* (1782), que continuaron representándose hasta mediados del siglo XIX, vino a ser el padre de la comedia realista y satírica en Rusia. *Iabeda*, de KAPNIST, y algunas comedias del gran fabulista KRILÓV pertenecen a la misma categoría.

LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XIX

Durante los primeros treinta años del siglo XIX el teatro ruso se desarrolló extraordinariamente. La escena produjo en Moscú y en Petesburgo una serie de talentosos y originales actores y actrices, así en la tragedia como en la comedia. El número de los dramaturgos se hizo tan considerable que todas las formas del arte dramático pudieron desenvolverse simultáneamente. Durante las guerras napoleónicas el teatro se inundó de tragedias patrióticas llenas de alusiones a los acontecimientos de entonces, como *Demetrio Donskoi* (1807), de Oserov. Eso no obstante, la tragedia pseudo-clásica continuó predominando en la escena. Aparecieron mejores traducciones e imitaciones de Racine -de Katenin y Kokoschkin-, que gozaron de cierto éxito, sobre todo en Petesburgo, gracias a los buenos actores trágicos de la Escuela de Declamación. Al mismo tiempo las traducciones de Kotzebue merecieron un éxito formidable, así como las obras rusas de sus imitadores sentimentales.

El romanticismo y el pseudo-clasicismo, como es natural, se disputaban el predominio en la escena, del mismo modo como luchaban en el terreno de la poesía y de la novela; pero, en virtud del espíritu de la época y gracias a la influencia de Karamzin y de Yukovski, la victoria correspondió al romanticismo. Este triunfo fue facilitado merced a los enérgicos esfuerzos del príncipe SCHAJOVSKI, que conocía perfectamente las condiciones de la escena y que ha escrito más de cien obras dramáticas: tragedias, comedias, óperas, "vaudevilles" y "ballets". Los temas para sus dramas los tomó de Walter Scott, Shakespeare y Pushkin. La

comedia, especialmente la comedia satírica y el “vaudeville” -que se acercaba a la comedia gracias a la descripción de los caracteres, más cuidadosa que en las piezas del mismo género del teatro francés- estaba representada por un crecido número de obras más o menos originales. Además de las excelentes traducciones de Molière hechas por JMELNITZKI, el público se deleitaba con las comedias de ZAGOSKIN, pletóricas de bondadosa alegría, con las comedias a veces brillantes y siempre vivaces de SCHAJOVSKI, con los “vaudevilles” de A. I. PISAREV, etc. Verdad es que todas estas comedias fueron inspiradas directamente por Molière, o eran adaptaciones del francés en las que se introdujeron caracteres y modalidades rusas. Pero aún en estos arreglos había un comienzo original y creador, que fué ampliándose merced a la labor de los actores capaces. Todo eso preparó el camino para la verdadera comedia rusa, que halló su encarnación en Griboiédov, Gógol y Ostrovski.

GRIBOIÉDOV

GRIBOIÉDOV (1795 - 1829) murió a una edad temprana y no ha dejado más que una comedia. *La desgracia del ingenio* y varias escenas de una tragedia inconclusa al estilo shakesperiano. Su comedia es una obra genial y solo gracias a ella puede decirse que Griboiédov ha hecho para la escena rusa lo que Pushkin hizo para la poesía.

Griboiédov nació en Moscú y recibió una buena educación en su casa, antes de ingresar en la Universidad de su ciudad natal, a los quince años de edad. Allí tuvo la suerte de caer bajo la influencia del historiador Schlotzer y del profesor Buhle, que desarrollaron en él el deseo de conocer a fondo la literatura universal y el hábito de ocuparse de trabajos serios. Gracias a estas circunstancias Griboiédov bosquejó el esquema de su comedia mientras estudiaba en la Universidad (1810 - 1812), trabajando en ella doce años.

En 1812, durante la incursión de Napoleón en Rusia, Griboiédov entró en el ejército y sirvió cuatro años como oficial de húsares, en un regimiento que permaneció todo ese lapso en la Rusia occidental. El espíritu del ejército no era el mismo que imperó más tarde bajo Nicolás I; la propaganda de los “decembristas” desenvolvíase principalmente en las filas del ejército, y entre sus compañeros encontró Griboiédov a personas imbuidas de nobles

tendencias humanitarias. En 1816 abandonó el servicio militar y por deseo de su madre entró en el servicio diplomático de Petersburgo, donde trabó amistad con los “decembristas” Chaadaiev (Ver capítulo VIII), Rileiev y Odoievski (Ver capítulos I y II).

Debido a un duelo en el que actuó como padrino, el futuro dramaturgo se alejó de Petersburgo. Su madre solicitó insistentemente que se le enviara lo más lejos posible de la capital, y fue mandado a Teherán. Viajó mucho por Persia y con su temperamento admirablemente activo y vivaz desempeñó un papel importante en la labor diplomática de la embajada rusa. Más tarde, encontrándose en Tiflis, como secretario del lugarteniente del Cáucaso, trabajó activamente en el terreno de la diplomacia, pero al mismo tiempo iba elaborando su comedia, que terminó en 1824, durante unos meses de licencia que pasó en la Rusia central. Por una casualidad el manuscrito de su comedia fue conocido por algunos de sus amigos, entre los cuales causó sensación. Pocos meses después la obra fue ampliamente difundida mediante copias manuscritas, provocando una tempestad de indignación en la vieja generación y gran admiración en la nueva. Todos los esfuerzos para ponerla en escena, aún en forma privada, resultaron vanos, a causa de la censura. Griboiédov regresó al Cáucaso, sin haber visto representar su comedia.

En Tiflis fue arrestado, algunos días después del 14 de Diciembre de 1825 (ver capítulo I) y remitido inmediatamente a la fortaleza de Pedro y Pablo, donde se encontraban ya varios de sus mejores amigos. Uno de los “decembristas” refiere en sus Memorias que ni en el triste ambiente de la prisión perdió Griboiédov su habitual alegría. Mediante golpes en la pared contaba a sus amigos de desventura historias tan divertidas, que ellos se desternillaban de risa.

En junio de 1826 fue puesto en libertad y enviado nuevamente a Tiflis. Pero después de haber sido ejecutados cinco “decembristas” -entre los cuales se hallaba Rileiev- y de haber sido condenados todos los demás a trabajos forzados, a perpetuidad, Griboiédov perdió para siempre su antigua alegría. En Tiflis trabajó con mucho celo en difundir la semilla de la civilización en el nuevo territorio conquistado, pero al año siguiente tuvo que tomar parte en la guerra contra Persia (1827-1828). Acompañó al ejército en calidad de agente diplomático, y después de la violenta derrota del cha Abbas Mirza, tocóle a Griboiédov concluir el conocido Tratado de

paz de Turkmanchai, por el cual Rusia ganó ricas provincias y una poderosa influencia en los asuntos internos del país. Tras una breve visita a Petersburgo, Griboiédov fué enviado de nuevo a Teherán, esta vez como embajador. Antes de partir, casóse en Tiflis con una princesa georgiana, de notable belleza; pero, antes de ponerse en camino a Persia sentía que no volvería vivo: “Abbas Mirza -escribió- no me perdonará jamás el Tratado de Turkmanchai”, y así fué en efecto. Pocos meses después de haber arribado a Teherán, una turba de persas asaltó la embajada rusa y asesinó a Griboiédov.

En los últimos años de su vida Griboiédov no tenía tiempo ni deseos de consagrarse a las tareas literarias. Sabía que la censura le iba a perseguir a cada paso. Hasta *La desgracia del ingenio* fue tan mutilada por el censor que muchos de los mejores pasajes han perdido todo sentido. Sin embargo, escribió una tragedia al estilo romántico, *Una noche georgiana*, y aquellos de sus amigos que la habían leído enteramente no se cansaban de ponderar sus méritos poéticos y dramáticos; pero hasta nosotros sólo han llegado dos escenas de esa tragedia y su plan general. El manuscrito parece haberse perdido en Teherán.

La desgracia del ingenio es una sátira extraordinariamente vigorosa dirigida contra la alta sociedad de Moscú de los años 1820 a 1830, Griboiédov conocía a la perfección esa sociedad y no tuvo que inventar sus personajes. Hombres reales le sirvieron de base para tipos inmortales como Famusov, el viejo hidalgo, y Skalozú, el fanático del militarismo, así como para los demás personajes secundarios. En lo que se refiere al lenguaje que emplean los protagonistas de Griboiédov queda dicho ya que hasta aquel tiempo solamente tres escritores habían poseído un dominio tan completo de la verdadera lengua rusa: Pushkin, Krilóv y Griboiédov. Más tarde podía agregarse a estos tres a Ostrovski. Es la verdadera lengua de Moscú. Además, la comedia está salpicada de estrofas satíricas tan notables que muchas de ellas se convirtieron en proverbios difundidos por toda Rusia.

La idea de la comedia debe habérsela sugerido *El misántropo* de Moliére, y el protagonista, Chatzki, tiene, por cierto, mucho de común con Alceste. Empero, Chatzki es, al mismo tiempo, un reflejo del mismo Griboiédov, y sus tajantes sarcasmos son las ironías que Griboiédov lanzaba en cara a sus conocidos de Moscú. En este sentido *La desgracia del ingenio* es una obra profundamente rusa. Además, los personajes están tan bien

descritos, representan tan exactamente a la nobleza moscovita que, prescindiendo del motivo rector, es una producción original y puramente rusa.

Chatzki es un joven que acaba de regresar de un prolongado viaje por el extranjero y se apresura a visitar la casa de un viejo señor, Famusov, cuya hija, Sofía, fue su compañera de infancia y de la que ahora está enamorado. Pero Sofía, el objeto de su veneración, conoció, durante su ausencia, al secretario de su padre, un joven insignificante y antipático, Molchálín, cuyas reglas de vida son: primero, *“moderación y puntualidad”*, y, segundo, *“agradar a todos en la casa, hasta al portero y a su perro, de modo que también este último se muestre bueno conmigo”*. Siguiendo estas reglas, Molchálín corteja al mismo tiempo a la hija del amo y a la criada: a la primera para ser grato en casa de su patrón; a la segunda, porque lo complace. Chatzki recibe una acogida fría. Sofía teme su inteligencia y sus sarcasmos, y su padre ha encontrado ya para ella un novio: el coronel Skalozú, hombre alto y fuerte que habla, con voz de bajo, exclusivamente de cuestiones militares, pero que es dueño de una considerable fortuna y que pronto será ascendido a general.

Chatzki se comporta como cuadra esperar de un joven enamorado. No ve nada fuera de Sofía, a quien persigue su veneración, haciendo en su presencia observaciones mordaces a cuenta de Molchálín y lleva a su padre hasta la desesperación con sus libres críticas de las costumbres de Moscú: la crueldad de los viejos latifundistas, las frases huecas de los cortesanos y otras cosas por el estilo; y para colmo, en un baile que Famusov ofrece esa noche se extiende en extensos monólogos sobre la adoración que sienten las señoras de Moscú por todo lo que sabe a francés. Sofía, ofendida por sus observaciones respecto de Molchálín, se venga de él esparciendo la voz de que Chatzkin no está en sus cabales, rumor que es acogido con deleite por los asistentes al baile y que se difunde con la rapidez del rayo.

Se ha dicho frecuentemente en Rusia que las observaciones satíricas de Chatzki en el baile contra cosa tan insignificantes como la adoración de lo extranjero son demasiado superficiales e inoportunas; pero es más que probable que Griboiédov se haya limitado a tales observaciones inocentes porque sabía que la censura no hubiera tolerado otras: tenía fe en que, por lo menos estas observaciones, no serían borradas por la tinta roja del censor. De lo que Chatzki habló en su visita matutina a Famusov y de las

conversaciones de los demás personajes se deduce que Gíboiédov era capaz de poner en boca de su héroe críticas mucho más serias, si la censura no se lo hubiera impedido.

De un modo general, la situación de un escritor satírico ruso, comparada con la de un extranjero, es desventajosa. Cuando Molière esboza una descripción satírica de la sociedad parisiense, la sátira no es incomprendible para los lectores de las demás naciones: todos conocemos algo de la vida de París. Pero cuando Gíboiédov pinta la sociedad de Moscú en forma igualmente satírica y reproduce exactamente no sólo tipos rusos en general, sino tipos puramente de Moscú -“*Todos los moscovitas tienen un sello especial*”, dice-, resultan tan extraños para el europeo occidental que es menester que el traductor sea medio ruso y poeta para poder verter a otra lengua la comedia de Gíboiédov. Si tal traducción se hiciera, estoy seguro que la comedia alcanzaría un gran éxito en los escenarios de la Europa occidental. En Rusia no dejó de ser representada hasta hoy día, y a pesar de que han transcurrido ya setenta años desde que apareció, no ha perdido su interés ni su fuerza atractiva.

EL TEATRO DE MOSCÚ

A mediados del S. XIX el teatro era tratado en con gran respeto, y en Rusia más que en otros países. La ópera italiana no había alcanzado aún en Petersburgo el desarrollo a que llegó veinte años después, y la ópera rusa, a la que los directores de los teatros imperiales trataban como una hijastra, ofrecía pocos atractivos. El drama, y ocasionalmente el ballet, cuando en el horizonte teatral aparecía un astro como Fanny Elslér, congregaban a los mejores elementos de la sociedad culta y llenaban de entusiasmo a la juventud perteneciente a todas las clases, incluso los estudiantes universitarios. La escena dramática era considerada -para hablar en el estilo de aquella época-, como “un templo de arte”, como un centro de vasta influencia. En lo que atañe a los actores y actrices, se esforzaban no en presentar en escena los caracteres creados por los dramaturgos, sino contribuir a la creación y presentación real de esos caracteres, como Griukshank, por ejemplo, con sus ilustraciones a las novelas de Dickens.

Esta recíproca influencia intelectual entre la escena y la

sociedad notábase especialmente en Moscú, donde se desarrolló gracias a esta circunstancia, un concepto superior del arte dramático. La relación que se estableció entre Gógol y los actores que representaban su *Inspector general* -“Revizór”-, especialmente con Schtchepkin; el influjo de los círculos literarios y filosóficos que tenían entonces su sede en Moscú; la inteligente apreciación crítica de su actividad, que los actores encontraban en la prensa, todas estas circunstancias contribuyeron para hacer del “Pequeño Teatro” de Moscú la cuna del arte dramático superior. Mientras Petersburgo prefería la llamada “escuela francesa”, declamatoria y artificialmente refinada, el teatro de Moscú alcanzó un grado de perfección en el desarrollo de la escuela naturalista. Me refiero a la escuela de la que Duse llegó a ser luego un alto exponente y gracias a la cual Lena Achwell ha obtenido tanto éxito con *Resurrección*; es la escuela en que el actor abandona la rutina de la convencional tradición escénica y provoca en sus espectadores las más hondas emociones con la profundidad de su propio sentimiento y la natural verdad y sencillez de expresión, la escuela que ocupa en el teatro el mismo lugar que el realismo de Turguéniev y Tolstói en la literatura.

Por los años 40 y a principios de los 50 esta escuela logró su máxima perfección en Moscú y contaba entre sus filas a actores y actrices de primer orden, como Schtchepkin -actor genial, verdadera alma de la escena-, Mochálov, Sadovski, S. Vasiliev y la señora Nikúlina-Kosítskaia, y e torno suyo toda una pléyade de excelentes elementos secundarios. Su repertorio no era abundante; pero las dos comedias de Gógol -*El inspector general* y *El matrimonio*-; de cuando en cuando la gran sátira de Griboiédov; una comedia de Sujovo-Kobilin, *El matrimonio de Kreschtchinski*, que ofrecía a los artistas excelentes ocasiones para lucir sus cualidades; con frecuencia, algún drama de Shakespeare (1) ; bastantes melodramas arreglados del francés y “vaudevilles” que más se asemejaban a la comedia ligera que a la farsa, tal era la constante variedad en el repertorio del “Pequeño Teatro”. Algunas piezas fueron representadas a la perfección, combinando el conjunto y el entusiasmo que caracterizan al “Odeon” con la simplicidad y la naturalidad de que hemos hablado arriba.

La influencia recíproca que la escena y los dramaturgos ejercían uno sobre el otro dejóse sentir palpablemente en Moscú. Algunos autores escribieron especialmente para ese teatro, no para que tal o cual actriz ofuscarse con su papel a las demás, como ocurre hoy en los teatros donde se representa seguidamente una

pieza durante meses, sino para ese teatro y para todos sus actores. OSTROVSKI (1823-1886) fue uno de los dramaturgos que mejor han comprendido esta mutua relación entre el actor y la escena, y por ese motivo ocupa, en el drama ruso, la misma posición que Turguéniev y Tolstói en la novela.

OSTROVSKI

Ostrovski nació en Moscú, en la familia de un pobre clérigo, y, como la mayoría de los jóvenes de su generación, era, a los diecisiete años, un concurrente entusiasta del teatro de Moscú. Ya a esa edad, cuentan sus biógrafos, sus conversaciones preferidas con sus amigos giraban en torno del teatro. Ingresó en la Universidad, pero al segundo año vióse obligado a abandonarla a causa de un altercado con uno de los profesores, y entró de empleado en el Juzgado comercial de Moscú. Allí tuvo las mejores oportunidades para conocer el mundo de los mercaderes moscovitas, clase especial que en su aislamiento fué conservando las tradiciones de la vieja Rusia. De esta clase tomó Ostrovski casi todos los tipos de sus primeros y mejores dramas. Sólo más tarde amplió su campo de observación describiendo diversas clases de la sociedad culta.

Su primera comedia, *Un cuadro de dicha familiar*, fue escrita en 1847, y tres años después apareció su primer drama, *Gente propia, ya nos arreglaremos o la bancarrota*, que le creó de inmediato la reputación de un gran dramaturgo. Había visto la luz en una revista mensual y adquirió inmensa popularidad en toda Rusia (el actor Sadovski y el propio autor -excelente lector y actor- la leyeron multitud de veces en casas privadas de Moscú), pero no se autorizó su ejecución en escena. Los comerciantes de Moscú, considerándose ofendidos por esta pieza, se quejaron ante Nicolás I, y Ostrovski fue destituido de su empleo y colocado bajo vigilancia policial en calidad de "sospechoso" político. Sólo más tarde, cuatro años después de ascender al trono Alejandro II, esto es en 1860, se concedió permiso para representar ese drama en el teatro de Moscú, y aún entonces la censura exigió que se introdujese al final de la obra a un oficial de policía, que simbolizaba el triunfo de la justicia sobre la crueldad.

En los años 1853 y 1854 produjo Ostrovski dos excelentes dramas: *No te sientes en un trineo ajeno* y *Pobreza no es vicio*. El

argumento del primero no era nuevo: una muchacha de una familia de comerciantes huye con un noble que la maltrata y la abandona cuando se convence que ella no obtendría del padre ni el perdón ni dinero. Pero este tema anticuado fue tratado con tal frescura y los caracteres estaban descritos en posiciones tan hábilmente elegidas que por sus méritos literarios y teatrales es el drama uno de los mejores que escribió Ostrovski. En lo que se relaciona con *Pobreza no es vicio*, produjo una impresión enorme en toda Rusia. Vemos en ella una familia del viejo tipo, cuyo jefe es un rico comerciante, un hombre habituado a imponer su voluntad a todos los que le rodean y que no conoce otro concepto de la vida. Exteriormente es partidario de la “civilización”, mejor dicho, de la civilización del restaurante: se viste a la moda europeo-occidental y en su casa imperan costumbres europeas, por lo menos en presencia de los conocidos con quienes se relaciona en los restaurantes elegantes. Sin embargo, trata a su mujer como a una esclava y su familia tiembla con sólo oír su voz. Tiene una hija que ama a uno de sus empleados, Mitia, que a su vez la ama. Mitia es un joven tímido y honesto, y la madre desearía que su hija se casara con él; el padre, empero, trabó relación con un hombre de cierta edad, pero bastante rico, el fabricante Korschunov, que viste a la última moda, bebe champagne en lugar de “vodka” y goza entre los comerciantes de Moscú de prestigio como autoridad en cuestiones de modas y de comportamiento elegante. Con este hombre debe casarse la joven. Pero se salva gracias a la intervención de su tío, Lubín Torzów. Lubín era en un tiempo tan rico como su hermano, pero, no satisfecho de la triste vida filistea de su ambiente y no vislumbrando ninguna salida, se entregó a la bebida, sin restricciones, como solían embriagarse en aquellos años los hombres de Moscú. Su hermano rico y Korschunov le ayudaron a desembarazarse de su fortuna, y ahora, envuelto en un sobretodo roto, Lubín ambula por las tabernas de la peor especie haciendo bufonadas por una copa de aguardiente. Sin un centavo, harapiento, helado y hambriento se presenta en la pieza del joven empleado, Mitia, pidiendo permiso para pernoctar allí.

La acción del drama se desarrolla alrededor de Navidad, y esto le da a Ostrovski la ocasión de introducir toda especie de cantos y mascaradas de Nochebuena, conforme al estilo ruso. En medio de esta alegría que se celebra en casa de Torzów en su ausencia, éste llega con el novio, Korschunov. Todas esas diversiones “vulgares” deben, como es natural, cesar inmediatamente, y el padre, rebosante de respeto por su amigo “civilizado”, ordena a su hija

casarse con el novio que ha elegido para ella. De nada valen las lágrimas de la doncella y de su madre: la orden del padre debe ser obedecida. Pero en ese momento llega Lubín Torzów, vestido de harapos y con su habitual alegría, horrible en su degradación, pero hombre todavía. Fácil es imaginarse el terror de su hermano, y Lubín Torzów, que en su vagabundaje conoció el pasado de Korschunov y que sabe la intención del hermano, se pone a relatar delante de los invitados que clase de hombre es el novio: que es un estafador y que a su primera mujer la ha martirizado hasta causarle la muerte. Korschunov se ofende y abandona, lleno de ira, la casa, y Lubín demuestra al hermano el crimen que hubiera cometido al casar a su hija con ese viejo embaucador. Lo quieren echar de la casa, pero Lubín cae de rodillas ante el hermano y le pide: *“Hermano, casa a tu hija con Mitia; él a lo menos me dará un rinconcito en su casa. Bastante he sufrido ya de hambre y de frío. Mis años pasan, y de día en día me resulta más difícil hacer bufonadas, con estas heladas, por un pedazo de pan. Mitia me dejará pasar decentemente mi vejez”*. La madre y la hija se adhieren al pedido del tío y finalmente el padre, ofendido por la actitud de Korschunov, consiente y exclama: *“Y bien, hermano, gracias por haberme traído a razón. Yo no se como se me ha ocurrido esa necia fantasía. Y bien, chicos, agradeced al tío Lubín y vivid dichosos”*.

El drama concluye bien, pero el público siente que hubiera podido terminar de un modo distinto. El capricho del padre bien hubiera podido tener como consecuencia la desdicha de la hija para toda la vida, como suele ocurrir en casos parecidos.

Como la comedia de Griboiédov como el *Oblomov*, de Goncharov y como muchas otras buenas obras de la literatura rusa, este drama tiene un fondo tan típicamente ruso que es fácil perder de vista su significado humano universal. Parece ser genuinamente moscovita; pero cambiad los nombres y las costumbres, variad algunos detalles y transportad la acción a una clase superior o inferior de la sociedad, colocad en lugar del borracho Lubín Torzów a un pariente pobre o a un amigo honesto que ha conservado su sano juicio, y este drama podría ser aplicado a cada pueblo, a cada clase de la sociedad. Es profundamente humano. Y por esta razón ha gozado de tan enorme éxito en la escena rusa en los últimos cincuenta años. Naturalmente, no hablo del entusiasmo neciamente exagerado con que ha sido acogido por los llamados nacionalistas y especialmente por los esclavófilos, quienes han visto en Lubín Torzów la personificación de la

verdadera alma rusa, que, hasta su degradación, conserva virtudes que el “putrefacto Occidente” no alcanzará jamás. Los rusos más razonables no han llegado a semejantes extremos; pero comprendieron que maravilloso material de observación, tomado de la vida real, ofrecían este drama y las demás obras de Ostrovski. La revista principal de aquel tiempo era *El Contemporáneo*, y el crítico más destacado de esa publicación, Dobroliúbov, consagró dos extensos artículos al análisis de las obras de Ostrovski, bajo el significativo título *El reino de las tinieblas*; su examen de las tinieblas que prevalecían en la vida rusa, tal como las ha descrito Ostrovski, fue un vigoroso impulso hacia adelante en el desarrollo ulterior de la juventud rusa.

LA TEMPESTAD

Uno de los mejores dramas de Ostrovski es *La Tempestad*. La acción se desenvuelve en una pequeña ciudad de provincias, en la parte superior del Volga, donde las costumbres de los comerciantes locales conservan todavía el sello de la primitiva barbarie. Allí vive, por ejemplo, un viejo comerciante, Dikoi, muy apreciado por los habitantes, que representa el tipo especial de esos tiranos que Ostrovski ha pintado tan bien. Cada vez que Dikoi debe pagar una deuda, se pelea con el acreedor, aun cuando sabe que tendrá que pagar. Tiene una vieja amiga, la señora Kabanova, y siempre que se embriaga y está de mal humor va a visitarla. “*No tengo nada que hacer contigo -le dice- , pero he bebido mucho*”. He aquí una escena entre los dos:

KABANOVA.- Estoy maravillada: tanta gente que hay en tu casa y ninguno se amolda a ti.

DIKOI.- ¡Así es !

KABANOVA.- Y bien ¿qué quieres de mí?

DIKOI,- Eso: quítame con tus palabras la ira de mi corazón. En toda la ciudad eres la única persona que sabe hablar conmigo.

KABANOVA,- ¿ Y cómo te han enfurecido a tal punto ?

DIKOI,- Desde la mañana estoy así.

KABANOVA,- Parece que te han pedido dinero.

DIKOI,- Como si se hubieran puesto todos de acuerdo, los malditos; uno tras otro, todo el día me persiguen.

KABANOVA.- Parece que necesitan, si insisten tanto.

DIKOI.- Lo comprendo; pero ¿qué quieres que haga si tengo un

corazón así? Yo sé que es preciso pagar, pero no lo puedo hacer de buen modo. Tú eres mi amiga, y si yo debo pagarte una deuda y tú vienes a pedírmela, te insultaré a mis anchas. Pagaré lo que debo, pero antes voy a insultar. Cuando me hablan de dinero siento que dentro de mí se enciende un fuego, que arde y quema; en ese momento injurio a cualquiera sin ninguna razón.

KABANOVA.- No hay nadie por encima tuyo y crees que puedes hacer lo que te da la gana.

DIKOI.- ¡ No, cállate ! Escúchame más bien. Mira qué cosas me ocurren. La última cuaresma yo había ayunado y estaba pronto para la comunión cuando el diablo trajo a cierto paisanillo. Vino a buscar dinero por la leña que me había traído. ¡ Y debía venir en tales momentos! Cometí un pecado: lo insulté como se merecía y casi llegué a pegarle. ¡ He aquí que corazón poseo! Después le rogué que me perdonara, me arrojé a sus plantas, palabra de honor que lo hice. Ahí tienes a lo que me conduce mi corazón. Aquí mismo, en el patio, en el fango, delante de todo el mundo me arrojé a sus pies.

La señora Kabanova se amolda a Dikoi. Posiblemente sea ella algo menos primitiva que su amigo, pero es mucho más tiránica. Su hijo está casado y ama más o menos a su joven mujer, pero la madre lo domina como si fuera un niño. La madre, naturalmente, odia a su nuera, Catalina, y la persigue en todo lo que puede, y el esposo no tiene suficiente energía para impedirlo y para salir en su defensa. Sólo se sentía feliz cuando se iba de casa. Tal vez demostraría más cariño a su mujer si vivieran solos, no en compañía de la madre; pero habitando en casa de ésta y bajo su constante vigilancia tiránica, ve en su mujer una de las causas de su sumisión. Catalina, por el contrario, es un ser poético. Ha sido educada en una buena familia, donde disfrutaba de amplia libertad, antes de casarse con el joven Kabanov, y ahora se siente desdichada bajo el yugo de su terrible suegra, sin tener a nadie, fuera de su débil marido, que dijera a veces una palabra en su favor. Hay en su carácter un pequeño rasgo particular; tiene un miedo atroz a la tempestad. Este rasgo es muy característico de las pequeñas ciudades de la parte superior del Volga. Yo mismo he conocido señoras muy cultas que, habiéndose asustado una vez por una tormenta repentina -que son allí de una violencia terrible- han conservado toda su vida horror al trueno.

Sucede que el esposo de Catalina debe irse de la ciudad por dos semanas. Catalina, que en sus paseos solía encontrarse con cierto

joven, Boris, sobrino de Dikoi, notó que era atento con ella, y, bajo la influencia, en parte, de la hermana de su marido -una muchacha disoluta que salía por la puerta del jardín para reunirse con sus amantes- encontróse varias veces, durante esas dos semanas, con Boris, enamorándose de él. Boris es el primer hombre que, después de su matrimonio, la trataba con respeto. El mismo era víctima de las persecuciones de Dikoi, y Catalina experimentaba hacia él una compasión que se trocó en amor. Mas también Boris tenía un carácter débil, irresoluto, y tan pronto como su tío Dikoi le ordenó abandonar la ciudad, le obedeció, quejándose de las "circunstancias" que lo separaban de Catalina. El esposo de ésta regresa y cuando él, su mujer y la vieja Kabanova son sorprendidos, en un paseo a orillas del Volga, por una furiosa tempestad, Catalina, horrorizada ante la amenaza de la muerte repentina, confiesa, en presencia de los que se han refugiado en una casilla, todo lo que ha ocurrido en ausencia de su marido. Lo sucedido después lo verá el lector por la escena que transcribo en seguida, y cuya acción ocurre en la orilla superior del Volga. Después de haber vagado algún tiempo en la oscuridad, en la ribera solitaria, Catalina distingue finalmente a Boris y corre hacia él.

CATALINA.- ¡Por fin te veo otra vez! (Llora sobre su pecho. Pausa)

BORIS.- Dios ha querido que lloráramos juntos.

CATALINA.- ¿No me has olvidado?

BORIS.- ¿Como puedo olvidarte? ¡Qué es lo que dices!

CATALINA.- ¡Ah, no no, eso no! ¿No estás enojado?

BORIS.- ¿Por qué he de estar enojado?

CATALINA.- ¡Perdóname! No he querido hacerte mal. Pero yo no era libre. Yo no sabía lo que decía ni lo que hacía.

BORIS.- ¡Basta, basta! ¡Las cosas que se te ocurren!

CATALINA.- ¿Y ahora que haces, qué haces ahora?

BORIS.- Me voy.

CATALINA.- ¿Adónde vas?

BORIS.- Lejos, Katia, a Siberia.

CATALINA.- Llévame contigo, llévame de aquí.

BORIS.- No puedo, Katia. Yo no voy por mi propia voluntad: mi tío me manda, y los caballos están ya prontos. Apenas obtuve del tío un minuto para despedirme del lugar en que solíamos encontrarnos.

CATALINA.- ¡Buen viaje! No te preocupes de mí. Al principio,

pobrecito, tal vez estés triste, pero después olvidarás.

BORIS.- ¿Para qué hablar de mí? Yo soy un pájaro libre. Pero ¿y tú? ¿Cómo harás con tu suegra?

CATALINA.- Ella me atormenta, me encierra. Dice a todos y a mi propio marido: “No le creáis, es astuta y falsa”. Todos me siguen durante el día y se ríen en mi rostro. A cada palabra me reprochan por ti.

BORIS.- ¿Y tu esposo?

CATALINA.- A ratos es cariñoso, a ratos furioso, y se emborracha continuamente. Me resulta odioso, odioso. Su cariño es para mí peor que sus golpes.

BORIS.- ¿Estás mal, Katia?

CATALINA.- Tan mal, tan mal, que sería preferible morir.

BORIS.- ¿Quién hubiera dicho que por nuestro amor íbamos a sufrir tanto? ¡Mejor hubiera sido que yo huyera entonces!

CATALINA.- En mala hora te he conocido. Poca alegría había visto, pero penas, ¡cuántas penas! ¡Y cuántas penurias tendré que soportar aún! ¿A qué pensar en lo que vendrá? Ahora te he visto y esto no me lo pueden quitar; y del resto nada me importa. Lo que yo necesitaba era verte. Ahora me siento mucho mejor, como si una montaña hubiese sido quitada de mis hombros. Y yo pensaba que estabas enfadado conmigo, que me maldecías...

BORIS.- ¡Qué es lo que dices! ¡Qué es lo que dices!

CATALINA.- No, no digo lo que pensaba decir. Yo sentía deseos de verte, y ahora te he visto...

BORIS.- Con tal de que no nos encuentren aquí.

CATALINA.- ¡Espera un momento, espera! ¿Qué quería decirte? ¡Lo he olvidado! Algo quería decirte. Todo se me confunde en la cabeza, no recuerdo nada.

BORIS.- Es tiempo de que me vaya, Katia.

CATALINA.- Espera un momento, espera.

BORIS.- ¿Qué me querías decir?

CATALINA.- Te lo diré enseguida. (medita). ¡Sí! Sales de viaje: no dejes de dar limosna a todos los mendigos que encuentres, dales a todos y ordénales que recen por mi alma pecadora.

BORIS.- ¡Ah, si esa gente supiera cuán difícil me es separarme de ti! ¡Dios mío! ¡Ojala sientan ellos algún día la misma dulzura que yo ahora! ¡Adiós Katia! (La abraza y quiere irse) ¡Asesinos! ¡Monstruos! ¡Ah! ¿De dónde sacar fuerzas?

CATALINA.- ¡Espera, espera! Déjame que te mire por última vez (Lo mira en los ojos) Bueno, basta para mí. Ahora, que te vaya bien. Anda ligero.

BORIS.- (Da algunos pasos y se detiene) Katia, algo malo pasa. ¿No has pensado en algo? En todo el trayecto estaré atormentado pensando en ti.

CATALINA.- ¡No, no! ¡Feliz viaje! (Boris quiere acercarse a ella) ¡No, no hay necesidad, basta!

BORIS.- (Sollozando) ¡Dios sea contigo! Sólo una cosa hay que implorar a Dios: que ella muera lo antes posible, a fin de que no se sienta atormentada. ¡Adiós! (saluda).

CATALINA.- ¡Adiós! (Boris se aleja. Catalina lo acompaña con la vista y se queda meditando un rato).

ESCENA CUARTA

CATALINA (Sola).- ¿Adónde ir ahora? ¿A casa? No, a casa y a la tumba es lo mismo. ¡Sí, a casa o a la tumba!... A la tumba... Mejor en la tumba... Un pequeño sepulcro bajo un árbol... ¡Qué bien! El sol lo calienta, la lluviecita lo humedece... En primavera crece la hierba encima, una hierba suave, baja... los pajaritos vuelan en torno del árbol, cantan, incuban pichoncitos; las flores: amarillas, rojas, azules... toda clase de flores (pensativa) toda clase... ¡Tanta quietud, tanta paz! ¡Me siento mejor! Y no hay ganas de pensar en la vida. ¿Vivir de nuevo? No, no, no hay necesidad...Eso no está bien. La gente me repugna, me repugna la casa, me repugnan las paredes. No volveré allí. No, no, no iré. Si vuelves allí, caminan en torno tuyo y hablan. ¿Y para que quiero eso? ¡Ah, el corazón se siente compungido de nuevo! Otra vez están cantando. ¿Qué cantan? Es difícil comprender... Morir ahora... ¿Qué cantan? Es lo mismo que la muerte venga sola o que tú... ¡Pero no puedo continuar viviendo! Es un pecado. ¿Qué no dirán preces? El que ama, rezará... los brazos se ponen en cruz... en la tumba!... Sí, así es, lo recuerdo. Y si me prenden y me llevan a casa por la fuerza... ¡Ah, rápido, rápido! (se acerca al borde del río. En voz alta) : ¡Amigo mío, alegría mía, adiós! (Mutis. Entran: Kabanova, Kabanov, Kuligin y un obrero con una linterna).

La Tempestad es uno de los mejores dramas del repertorio ruso. Desde el punto de vista escénico es sencillamente admirable. Cada escena es impresionante, el drama se desarrolla rápidamente y cada uno de los caracteres constituye una verdadera alegría para el artista dramático. Los papeles de Dikoi, Varvara -la frívola hermana de Kabanov-, Kabanova, Kudriasch -el amante de Varvara-, el viejo mecánico formado por sí mismo y hasta la vieja

señora con sus dos lacayos, que sólo aparecen durante algunos minutos, cada uno de esos papeles es una fuente de profundo gozo artístico para el actor o la actriz que los desempeñan; en lo que toca a las partes de Catalina y Kabanova, ninguna gran actriz las desdeñaría.

Pasando a la idea fundamental del drama, me veo obligado a repetir aquí lo que ya he dicho de otras obras de la literatura rusa. A primera vista parecería que la señora Kabanova y su hijo son tipos exclusivamente rusos, tipos que ya no existen en la Europa occidental. Así, por lo menos, lo han afirmado ciertos críticos ingleses; pero tal juicio dista de ser exacto. Los obedientes Kabanov serán raros en Inglaterra, o, a lo menos, su astuta sumisión no llegará en este país tan lejos como en *La Tempestad*. Pero tampoco Kabanov es una figura realmente típica de la sociedad rusa. En cuanto a la madre, cada uno de nosotros ha tropezado con ella, más de una vez, en un ambiente británico. ¿Quién, en efecto, no conoce la vieja “lady” que, sólo por el placer de ejercitar su poder, retiene a su lado a sus hijas impidiéndoles contraer nupcias y mandando sobre ellas hasta que encanecen, o que tiraniza su casa en mil otras formas? Dickens conocía muy bien a esta señora Kabanova, que vive aún hoy en día en Inglaterra y otros países.

OTROS DRAMAS DE OSTROVSKI

A medida que avanzaba en edad, Ostrovski fue ampliando el campo de sus observaciones de la vida rusa, describiendo tipos de otras clases de la sociedad, fuera de los comerciantes, y en sus dramas ulteriores introdujo figuras tan extraordinariamente atractivas y progresistas como “la pobre novia” Parascha, -en la bella comedia *El corazón ardiente-*, Agnia, en *No todos los días es fiesta*, el actor Nieschtchaslivszev -desdichado- en el amable idilio *En el bosque*, etc. En lo tocante a sus tipos “negativos”, tomados de la vida de la burocracia de Petersburgo, o de los círculos de millonarios y fundadores de compañías comerciales, Ostrovski ha demostrado un hondo conocimiento en su descripción; en sus comedias, esos tipos fríos y crueles, aunque exteriormente “respetables”, están pintados con tal fidelidad que resulta difícil hallar otro dramaturgo que halla logrado igual éxito.

En total Ostrovski escribió cerca de cincuenta dramas y

comedias, y cada uno de ellos está perfectamente amoldado a la escena, No existen papeles insignificantes en estas obras. Un actor o una actriz de importancia puede encargarse de la interpretación del papel más pequeño, consistente a veces en pocas palabras, en una salida que dura apenas escasos minutos, y ver, sin embargo, que contiene suficiente material para crear un carácter. En lo que se refiere a los protagonistas, Ostrovski comprendió plenamente que una parte considerable de la creación es menester dejarla para el actor. Por consiguiente, hay en sus dramas papeles que serían pálidos e incompletos sin esa colaboración, pero en manos de buenos artistas estos mismos papeles constituyen un material suficiente para personificaciones hondamente psicológicas y dramáticas. He ahí la razón del deleite estético que experimenta un aficionado al arte dramático cuando representa un drama de Ostrovski o lo lee en alta voz.

El realismo, en el sentido en que ha sido interpretado repetidas veces en las páginas de este libro -es decir, la descripción realista de caracteres y acontecimientos sometidos a fines idealistas- la vida real con todas sus minucias, se desenvuelve ante el espectador, y de estas minucias surge insensiblemente la acción dramática.

“Una escena sigue a la otra, y todas son bien corrientes, sencillas, cotidianas, mas de pronto, imperceptiblemente, surge ante vosotros un drama terrible. Puede afirmarse que no son los actos de una pieza lo que se desarrolla ante vosotros, sino que la vida misma fluye en la escena, en una corriente lenta e inadvertida, como si el autor no hubiese hecho otra cosa que romper una pared para mostraros lo que ocurre en tal o cual casa”. Con estas palabras caracterizó las obras de Ostrovski uno de nuestros críticos, Skabichevski.

Ostrovski introdujo en sus dramas una inmensa variedad de caracteres tomados de todas las clases del pueblo ruso; pero abandonó de una vez para siempre la vetusta clasificación romántica de tipos humanos “buenos” y “malos”. En la vida real estas dos divisiones se amalgaman, completándose. Y en tanto que ni aun hoy en día puede un dramaturgo inglés concebir un drama sin un “malvado”, Ostrovski, en cambio, no ha sentido jamás la necesidad de introducir un personaje tan convencional. Tampoco creyó conveniente seguir las leyes convencionales del “conflicto dramático”. El escritor arriba mencionado observa a este respecto:

“No es posible colocar sus piezas bajo un principio general

cualquiera, como, por ejemplo, la lucha del deber contra el sentimiento, o el conflicto de pasiones que traen consecuencias fatales o el antagonismo entre el bien y el mal, entre el progreso y la ignorancia, etc. Sus piezas reflejan las más diversas relaciones humanas. Lo mismo que en la vida, los hombres se sitúan en ellas, unos con respecto a los otros, en distintas situaciones forzosas, que traen su origen del pasado; y como sus caracteres e intereses son antagónicos, se producen entre ellos colisiones enojosas, cuyo desenlace es fortuito e imprevisto depende de diversas circunstancias: a veces la parte más fuerte vence y trae la felicidad para todos, o, contrariamente, la desgracia y la extinción de todos. Empero, ¿no vemos, acaso, en la vida que a veces se introduce un elemento nuevo, casual, y lo echa a perder todo? Una circunstancia insignificante que introduzca un cambio imperceptible en el estado de ánimo de los personajes del drama puede acarrear consecuencias inesperadas”.

Como Ibsen, Ostrovski cree innecesario, a veces, decir cómo termina el drama.

Finalmente, conviene anotar que, contrariamente a sus contemporáneos -los escritores del año 40- Ostrovski no era un pesimista. Ni aun en medio de los terribles conflictos que pinta en sus dramas pierde el sentido de la alegría del vivir y de la irrevocable fatalidad de las miserias de la vida. No se ha retraído jamás de describir los aspectos sombríos del turbión humano y ha presentado una colección bastante crecida de tipos repugnantes de la clase de los comerciantes a la que siguió una serie más execrable de tipos de la clase de los industriales. Pero en toda circunstancia ha señalado, en una u otra forma, la influencia simultánea de las clases mejores o ha hecho resaltar, a lo menos, la posible victoria de esos elementos. De este modo eludió el pesimismo que caracterizaba a sus coetáneos, ni sintió inclinación por la histeria que hallamos, por desgracia, en algunos de sus modernos sucesores. Aun en los momentos en que, en algunos de sus dramas, la vida adquiere aspectos sombríos -como, por ejemplo, en *El pecado y la desgracia pueden venir sobre cualquiera*, página de la vida de los campesinos tan sombríamente realista como *El poder de las tinieblas* de Tolstói, pero más adecuada a la escena-, hasta en tales momentos aparece un rayo de esperanza, por lo menos en la contemplación de la naturaleza, si es que nada queda ya para iluminar la obscuridad de la locura humana.

Y sin embargo, hay algo -y algo muy importante- que impide que Ostrovski ocupe en la literatura dramática internacional la elevada posición a que le da derecho su poderoso talento y sea considerado como uno de los grandes dramaturgos de nuestro siglo. Los conflictos dramáticos de sus obras se distinguen todos por su extraordinaria sencillez. No hay en ellas esos trágicos problemas y enredos propios de la naturaleza complicada del hombre culto de nuestro tiempo, ni los variados aspectos de las grandes cuestiones sociales que surgen en cada círculo y clase de la sociedad. Pero es propio añadir que todavía debe venir el dramaturgo que trate esos problemas modernos de la vida con la misma maestría con que el escritor moscovita ha tratado los problemas sencillos que veía en su propio ambiente.

DRAMAS HISTÓRICOS - A.K. TOLSTÓI

En el período floreciente de su talento Ostrovski cultivó también el drama histórico; todas las obras de ese género están escritas en excelentes versos libres, pero, a semejanza de los dramas de Shakespeare tomados de la historia inglesa y de *Boris Godunov* de Pushkin, tienen más bien el carácter de crónicas dramatizadas antes que de dramas propiamente dichos. Corresponden más bien al género épico, y en ellos se sacrifica demasiado el interés dramático con tal de lograr un colorido histórico.

Esto es también verídico, aunque en menor grado, en lo que respecta a los dramas del conde ALEJO KONSTANTINOVICH TOLSTÓI (1817-1875). A. K. Tolstói era, sobre todo, un poeta, pero ha escrito también una novela histórica de la época de Iván el Terrible. *El Príncipe Serebriani*, que obtuvo gran éxito, en parte porque por primera vez la censura había consentido que se describiera al semiloco zar, que en la monarquía rusa ha desempeñado el papel de Luis XI, pero la razón principal de su éxito lo debía la novela a sus méritos realmente valiosos. Probo también sus fuerzas en un poema dramático, *Don Juan*, muy inferior al drama de Pushkin que trata del mismo asunto; pero su obra fundamental en el campo de la poesía dramática fué la trilogía acerca de los tiempos de Iván el Terrible y del pretendiente Demetrio: *La muerte de Iván el Terrible*, *El zar Feodor Ivancvich* y

Boris Godunov.

Estas tres tragedias tienen un valor considerable; en cada una de ellas la situación del héroe -verdaderamente dramática- está descrita con talento y produce una fuerte impresión; la acción se desarrolla en el ambiente de los palacios de los antiguos zares moscovitas, que deslumbran con su suntuosa originalidad. Pero en las tres tragedias el desarrollo del elemento dramático se resiente de la intromisión del elemento épico descriptivo, y los caracteres o no son históricamente completos -Boris Godunov está desprovisto de los rasgos tempestuosos de su carácter, que han sido sustituidos por cierto tranquilo idealismo que era, en realidad, un rasgo personal del autor- o no presentan aquella plenitud que estamos acostumbrados a encontrar en los dramas de Shakespeare. Naturalmente, los dramas de Tolstói distan mucho del romanticismo de los de Víctor Hugo; son, con todos sus defectos, dramas realistas; pero en la construcción de los caracteres humanos se siente todavía cierto romanticismo. Esto es particularmente notorio en el carácter de Iván el Terrible.

Es menester hacer una excepción en favor de la tragedia *El zar Feodor Ivánovich*. A. K. Tolstói era amigo leal de Alejandro II. Rechazó todos los cargos honoríficos que le fueron ofrecidos, aceptando la modesta función de jefe de la caza imperial, lo que le permitía conservar su independencia y estar, al mismo tiempo, en relaciones estrechas con el emperador. Gracias a esta intimidad debe haber tenido excelentes oportunidades para observar, especialmente en los últimos años del reinado de Alejandro II, las luchas a que se halla expuesto un hombre de buen corazón pero de carácter débil, cuando es el zar de Rusia. Claro está que *El zar Feodor* no es de ningún modo una tentativa de retratar a Alejandro II -esto hubiera sido indigno de un artista-, pero la debilidad de Alejandro le ha sugerido esos rasgos de realismo en el carácter del zar Feodor que lo hacen aparecer como algo mucho más concreto que las descripciones de Iván el Terrible y de Boris Godunov. El zar Feodor es una figura realmente vívida.

OTROS DRAMATURGOS

De los restantes autores teatrales sólo podemos mencionar en este libro a los más interesantes.

TURGUÉNIEV escribió, de 1848 a 1851, cinco comedias que ofrecen todos los elementos de un arte dramático; de una acción muy movida y escrita en el espléndido estilo de Turguénev constituyen, aun hoy en día, una fuente de placer estético para los más refinados concurrentes del teatro.

SUJOVO-KOBILIN ha sido ya mencionado anteriormente. Es autor de una comedia, *El matrimonio de Krestchinski*, que logró un notable éxito; esta comedia fue la primera de una trilogía que había concebido; las otras dos, *El proceso* y *La muerte de Tarelkin*, que son una sátira biliosa contra la burocracia, no se distinguen escénicamente, como la primera.

A. PISEMKI (1821 - 1881), el novelista, escribió, además de algunas buenas novelas y varias comedias insignificantes, un notable drama, *Un amargo destino*, inspirado en la vida de los campesinos, que él conocía a fondo y que ha reflejado vigorosamente en su obra. Hay que advertir que el conocido drama de Tolstói *El poder de las tinieblas*, tomado a su vez de la vida campesina, no obstante toda su fuerza, no ha eclipsado el drama de Pisemski.

El novelista A. A. POTIEJIN (1829 - 1902) ha escrito también para la escena y sus nombre no debe ser omitido ni siquiera de una breve reseña del drama ruso. Sus comedias *Oropel*, *Una tajada de pan*, *Agua turbia*, hallaron una resistencia sólida por parte de la censura, y la comedia *Un puesto libre* jamás fue puesta en escena; aquellas, empero, que fueron representadas, tuvieron gran éxito mereciendo siempre la atención de la crítica. La primera, *Oropel*, puede servir de expresión del talento de Potiejin.

Esta comedia ofreció una respuesta a una de las cuestiones del día. Durante varios años la literatura rusa, siguiendo el ejemplo de Schtchedrin (ver capítulo VIII), habíase dedicado a la descripción de aquellos funcionarios que hasta la reforma judicial y administrativa del año 1864, vivían exclusivamente del soborno. Después de esa reforma surgió una nueva clase de funcionarios, los incorruptibles, que, con su rígido rigor oficial y su egoísmo despótico y desenfrenado, eran peores que los viejos corrompidos por el cohecho. El héroe de *Oropel* es precisamente uno de esos hombres. Su carácter, con todos sus rasgos secundarios, con su ingratitud y, especialmente, con su amor -o con lo que él entiende por amor-, está, quizás, descrito en colores demasiado negros para los fines del drama: individuos tan consecuentemente egoístas y formalistas es raro encontrar en la vida. Pero el autor logra

convencer a los espectadores de la realidad del tipo, tal es la maestría con que desarrolla en una serie de incidentes la idiosincrasia “correcta” y profundamente egoísta de su héroe. En este sentido la comedia ha sido bien lograda y ofrece material excelente para un buen actor.

A. I. PALM (1823 - 1885), era un dramaturgo que disfrutó de un prolongado éxito. En 1849 fue arrestado a causa de su amistad con personas que pertenecían al círculo de Petrashevski (ver el capítulo sobre Dostoievski) y desde entonces su vida fue una sucesión de desgracias, y sólo a la edad de cincuenta años pudo volver a su actividad literaria. Pertenecía a la generación de Turguéniev, conocía a fondo los tipos de hidalgos que el gran novelista había pintado tan bien en sus “Hamlets” y escribió algunas comedias de la vida de esos círculos. *El viejo hidalgo* y *Nuestro amigo Nekliuyev* se representaban hasta hace poco con gran éxito en la escena rusa.

El actor I. E. CKERNISCHEV (1833 - 1863) escribió también varias comedias y un drama serio, *Una vida fracasada*, que produjo gran impresión en el año 1861; finalmente hay que recordar a N. SOLOVIOV y V. A. KRILÓV (ALEXANDROV), escritor muy fecundo.

En los últimos años dos jóvenes escritores han producido honda impresión con sus comedias y dramas. Me refiero a ANTON CHÉJOV, cuyo drama *Ivanov* suscitó apasionadas discusiones, y a MÁXIMO GORKI, cuyo drama *Pequeña burguesía* denota un fuerte talento dramático, y cuyas escenas dramáticas *En los bajos fondos* (son simples escenas, sin pretensiones de formar un drama) son de un notable vigor y eclipsan a sus mejores cuentos. De ellos hablaremos con más extensión en los capítulos siguientes.

(1) Shakespeare fue siempre muy apreciado en Rusia; pero sus dramas requieren cierta riqueza de escenario, y de ésto no siempre pudo disponer el Pequeño Teatro.

CAPÍTULO VII

NOVELISTAS DEL PUEBLO

SUMARIO: - Su posición en la literatura rusa. - Los primeros novelistas del pueblo: Grigorovich. - Marko Vovchók. - Danilevski. - Período de transición: Kokorev. - Pisemski. - Potiejin. - Investigaciones etnográficas. - La escuela realista: Pomialovski, Rieschótnikov, Levitov, Gliéb Uspenski, Zlatovratski y otros novelistas populares. - Naumov. - Zasodimski. - Salov. - Nefiedov. - El realismo moderno: Máximo Gorki.

Un núcleo importante de novelistas rusos, casi totalmente desconocidos en la Europa occidental y que, sin embargo, representan la parte más típica de la literatura rusa, son los “novelistas del pueblo”. Bajo este nombre son principalmente conocidos en Rusia y bajo esta designación los ha analizado el crítico Skabichevski, primero en un libro así titulado y luego en su excelente *Historia de la literatura rusa moderna* - 4ª edición, 1900-. Por “novelistas del pueblo” entendemos, naturalmente, no aquellos que escriben *para* el pueblo sino los que escriben *sobre* el pueblo: sobre los campesinos, los mineros, los obreros de las fábricas, las capas más bajas de la población de las ciudades, los vagabundos. Bret Harte en sus narraciones de la vida de los buscadores de oro, Zola en *La Taberna* y en *Germinal*, Gissing en *Lisa de Lamberth*, Whiting en *Nº 5 John Street* pertenecen a esta categoría; pero lo que en la Europa occidental constituye una excepción y un accidente es orgánico en Rusia.

Toda una serie de escritores de talento se han dedicado en los últimos cincuenta años -algunos de ellos exclusivamente- a la descripción de tal o cual parte del pueblo ruso. Cada clase de la masa trabajadora, que en otras literaturas hubiera aparecido en las novelas como fondo de los acontecimientos ocurridos entre las clases cultas -como, por ejemplo, en *The Woodlanders* de Thomas Hardy- ha tenido en la novela rusa su pintor propio. Todos los grandes problemas que se relacionan con la vida popular y que se debaten en obras políticas y sociales y en las revistas, han sido tratados también en la novela. Los horrores de la servidumbre y, más tarde, la lucha entre el campesino y el creciente comercialismo, la influencia de la fábrica sobre la vida de la aldea, las grandes pesquerías cooperativas, la vida de los campesinos en ciertos monasterios, la vida en las profundidades de los bosques siberianos, la vida de los pobres de las ciudades y de los

vagabundos, todo esto ha sido descrito por los novelistas del pueblo, y sus obras se leen con la misma satisfacción que las de los más grandes escritores rusos. Y en tanto que problemas, verbigracia, como el porvenir de la comunidad de la aldea, o los tribunales de paz de los paisanos, son objeto de discusiones en la prensa diaria, en las publicaciones científicas y en las revistas de investigaciones estadísticas, han sido tratados en la novela popular mediante cuadros artísticos y tipos tomados de la vida real.

Más aún: los novelistas del pueblo, tomados en conjunto, representan en el arte una vasta escuela de realismo, y en el verdadero realismo han sobrepasado a todos los escritores recordados en los capítulos anteriores. Naturalmente, el realismo ruso, como ya lo sabe el lector del presente libro, es completamente distinto del "naturalismo" y del "realismo" que en Francia ha encarnado Zola. Como ya lo hicimos notar, Zola, no obstante su propaganda en favor del realismo, no ha pasado de ser un romántico inveterado en la concepción de sus caracteres principales, tanto de los tipos "santos" como de los "degradados". Y no hay duda que precisamente por esto -y tal vez lo haya notado él mismo- ha atribuido una exagerada importancia a la hipótesis acerca de la herencia fisiológica y a la acumulación de insignificantes detalles descriptivos, muchos de los cuales -especialmente los que se refieren a la pintura de sus tipos repulsivos- pueden ser omitidos sin perjudicar para nada la descripción de los caracteres. En Rusia el "realismo" de Zola fue considerado siempre como algo superficial y puramente exterior; y aun cuando nuestros novelistas del pueblo abundaban también a veces en pormenores innecesarios -a menudo en simples detalles etnográficos- aspiraban, sin embargo, siempre a ese realismo *interno* que surge de la construcción de aquellos caracteres que representan en verdad la vida, tomada como conjunto. Su intención ha sido representar la vida sin tergiversaciones, ya sea que esas tergiversaciones hayan consistido en la introducción de detalles superfluos, que podían ser exactos pero accidentales, o bien en atribuir a los personajes virtudes o defectos que se observan ciertamente en tal o cual caso pero que no deben ser generalizados. Algunos de esos novelistas, conforme verán los lectores más adelante, hasta se han sublevado contra la manera habitual de describir los *tipos* y los dramas individuales de determinados héroes típicos. Han hecho la tentativa bastante audaz de pintar la *vida misma* en la sucesión de pequeñas acciones, tal como fluyen en su ambiente gris y sombrío,

introduciendo tan sólo el elemento dramático que resulta de la infinita sucesión de detalles mezquinos y deprimentes y de las circunstancias totalmente consuetudinarias. Y es preciso reconocer que no del todo dejaron de tener éxito al trazar este nuevo camino en el arte, posiblemente el más trágico de todos. Otros, por su parte, han introducido un nuevo tipo de representación artística de la vida, que ocupa una posición intermedia entre la novela propiamente dicha y la descripción demográfica de una parte de la población. Así, por ejemplo, Gliéb Uspenski ha podido alternar descripciones artísticas de típica gente de aldea con discusiones que corresponden al campo de la psicología de un modo tan interesante que el lector le perdona de buen grado todas sus digresiones; mientras que otros, como Maximov, han hecho de sus descripciones etnográficas verdaderas obras de arte, sin aminorar en lo más mínimo su valor científico.

PRIMEROS NOVELISTAS DEL PUEBLO

Uno de los primeros novelistas del pueblo era GRIGORÓVICH (1822 - 1899), hombre de gran talento, que suele ser colocado a la par que Tolstói, Turguéniev, Goncharov y Ostrovski. Su carrera literaria fue muy interesante. Su padre era ruso y la madre, francesa, y cuando tenía diez años apenas entendía el ruso. Su educación fue completamente extranjero, sobre todo francesa, y de hecho jamás ha vivido en el ambiente de la aldea en que crecieron Turguéniev y Tolstói. Más aún, Grigorovich no se dedicó exclusivamente a la literatura: era pintor en igual medida que novelista y al mismo tiempo un entendido en arte; en los últimos treinta años de su vida no escribió casi nada, dedicando todo su tiempo a la Sociedad rusa de pintores, y sin embargo, este semi-ruso ha hecho por Rusia, antes de que fuese abolida la servidumbre, tanto como hiciera para los Estados Unidos Harriet Beecher Stowe con su descripción de las penurias de los esclavos negros.

Grigoróvich estudiaba en la misma escuela militar de ingenieros que frecuentaba Dostoiewski, y después de cursar dicha escuela alquiló una pequeña habitación del portero de la Academia de bellas artes, con la intención de consagrarse por completo al arte. En aquella época trabó relación con el poeta ucraniano

Schevtchenko -que a la sazón estudiaba en la Academia- y más tarde con Nekrásov y con Valeriano Maikov -notable crítico que murió a una edad temprana- y gracias a ellos encontró su verdadera vocación en la literatura.

En los primeros años del 40 el nombre de Grigoróvich se hizo popular gracias a su espléndido relato *Organilleros de Petersburgo*, en el que describió con gran calor la triste vida de esa clase de la población peterburguense. La sociedad rusa hallábase en aquellos años bajo la influencia del desenvolvimiento socialista en Francia, y sus mejores representantes alzábanse cada vez más contra la servidumbre y el absolutismo. Fourier, Pierre Leroux y George Sand eran los escritores predilectos de los círculos intelectuales progresistas de Rusia, y Grigoróvich fue arrastrado por esa corriente. Abandonó Petersburgo, pasó un par de años en una aldea y en 1846 publicó su primera novela de la vida campesina: *La aldea*. En ella describió, sin exageración de ninguna especie, los aspectos sombríos de la vida aldeana y los horrores de la servidumbre en colores tan vivos que el crítico Bielinski reconoció de inmediato en él a un gran escritor y como tal lo saludó. Su siguiente narración, *Antón el desventurado*, tomada también de la vida de la aldea, obtuvo un éxito formidable y su influjo fue similar al producido por *La cabaña del Tío Tom*. Ninguna persona culta de su generación ni de la nuestra pudo leer ese libro sin derramar lágrimas sobre las penurias de Antón y sin sentir en su corazón sentimientos de ternura hacia los siervos. En los ocho años subsiguientes (1847 - 1855), escribió Grigoróvich algunas otras novelas del mismo carácter: *El pescador*, *Los emigrantes*, *El arador*, *El vagabundo*, *Los caminos de la aldea*, y luego se llamó a silencio. En 1865 participó, junto con varios de nuestros mejores escritores -Goncharov, Ostrovski, Maximov (el etnógrafo) y otros más-, en una expedición literaria organizada por el gran duque Constantino con el fin de explorar la Rusia y de hacer un viaje alrededor del mundo en naves de la armada. Entre los participantes hallábanse Grigoróvich y Goncharov. Las impresiones de viaje del primero -*La nave Retvisán*-, aunque muy interesantes, no pueden compararse con *La fragata Pallas* de Goncharov. Al regreso de esta expedición Grigoróvich abandonó su actividad literaria dedicándose enteramente al arte. En los últimos años de su vida publicó tan sólo un par de novelas y sus *Memorias*. Murió en el año 1899.

De manera, pues, que las novelas principales de Grigoróvich aparecieron entre los años 1846 y 1855. Las opiniones sobre sus

obras están divididas. Algunos de nuestros críticos hablan de ellas con entusiasmo; otros, por el contrario -y éstos son la mayoría- sostienen que sus campesinos no son del todo reales. Turguéniev ha observado que las descripciones de Grigoróvich son demasiado frías; no se percibe ternura en ellas. Esta última observación, posiblemente, sea exacta, aun cuando el lector que no haya conocido personalmente a Grigoróvich apenas podría formularla; de todos modos, cuando se publicaron *Antón el desventurado*, *Los pescadores*, etc., el gran público pensaba del autor de estas obras en distinta forma. Con respecto a sus campesinos me permitiré hacer aquí una observación. Indudablemente están algo idealizados, pero es necesario dejar sentado que el paisanaje ruso no constituye una masa compacta y uniforme. Sobre el territorio de la Rusia europea se han establecido varias razas, y partes diversas de la población han seguido diversas líneas en su desenvolvimiento. El campesino de la Rusia meridional es enteramente distinto del paisano del norte, y los campesinos del occidente de Rusia difieren de los de la parte oriental. Grigoróvich describió sobre todo a los que vivían directamente al sur de Moscú, en las provincias de Tula y Kaluga, y ellos constituyen ciertamente esa especie de campesinos tiernos y algo poéticos, oprimidos y sin embargo inofensivos y bondadosos que Grigoróvich ha pintado en sus novelas: una especie de combinación del espíritu poético lituano y ucranio con el espíritu comercial del gran-ruso. Los mismos etnógrafos ven en la población de esa parte de Rusia un grupo etnográfico especial.

Ciertamente, los campesinos de Turguéniev -Tula y Oriól- son más reales, sus tipos son más definidos, y cualquiera de los novelistas populares modernos aun los menos talentosos, ha ahondado más que Grigoróvich en la profundidad del carácter y en la vida de los aldeanos. Pero con todos sus defectos, las novelas de Grigoróvich han ejercido una honda influencia sobre toda una generación. Nos han enseñado a amar a los campesinos y a sentir todo el peso de la responsabilidad que recaía sobre nosotros, la parte más culta de la sociedad. Han contribuido en gran escala a crear un sentimiento general a favor de los siervos, sin el cual la abolición de la servidumbre hubiera demorado, sin duda, muchos años y no habría adquirido la amplitud que tuvo. Y más tarde, alrededor del año 70, sus obras contribuyeron a crear el movimiento de ir hacia el pueblo -*V naród*-. En lo que atañe a su influencia literaria habría que ver si Turguéniev se hubiera atrevido a escribir acerca de los campesinos como lo hizo en sus

Memorias de un cazador, o si Nekrásov hubiera compuesto sus apasionados versos sobre el pueblo, si no hubiesen tenido por modelo a Grigoróvich.

Otro escritor de la misma escuela, que también produjo una profunda impresión en vísperas de la liberación de los siervos fue MARÍA MARKOVICH, que escribió bajo el pseudónimo de “Marko Vovchok”. Provenía de una familia de la nobleza de la Rusia central, estaba casada con el escritor ucranio Markovich y su primer libro de cuentos de la vida de los aldeanos (1857 - 1858), lo escribió en un excelente lenguaje ucranio. -Turguéniev lo tradujo más tarde al ruso-. Pero bien pronto retornó a la lengua materna, y su segundo libro de relatos de la vida campesina, así como sus novelas ulteriores de la vida de las clases cultas, fueron escritos en ruso.

Hoy día las novelas de Marko Vovchók pueden parecer demasiado sentimentales -la célebre novela de Harriet Beecher Stow produce hoy idéntica impresión- pero en aquellos años, cuando la cuestión capital para Rusia era si debía o no abolirse la servidumbre de los campesinos y todas las mejores fuerzas del país hacían falta para el logro de su liberación, en aquellos años toda la Rusia culta leía con deleite las obras de Marko Vovchók, llorando el destino de sus heroínas campesinas. Empero, prescindiendo de esa necesidad del momento -y el arte debe servir a la sociedad en tales crisis- las narraciones de Marko Vovchók tienen méritos valiosos. Su “sentimentalismo” no era el sentimentalismo del comienzo del siglo XIX, detrás del cual ocultábase la falta de un sentimiento real. En sus novelas se percibía el latido de un corazón amante, y hay en ellas poesía verdadera, inspirada por la poesía del folklore ucranio y de sus cantos populares. María Markovich tenía tanta familiaridad con ellos que, como lo han hecho notar los críticos rusos, suplía en forma maestra su escaso conocimiento de la vida popular con muchos rasgos que le proporcionaban el folklore y las canciones populares de Ucrania. Sus héroes eran inventados, pero la atmósfera de la aldea ucranio y el colorido de la vida local se encuentra en sus relatos; y la leve melancolía poética de los aldeanos ucranios está esbozada con el delicado toque de una mano femenina.

Entre los novelistas de ese período hay que mencionar a DANILEVSKI (1829 - 1890). Aunque es más conocido como autor de novelas históricas, obtuvieron también mucho éxito sus tres novelas *Los fugitivos en Novorósia* (1862), *El retorno de los*

fugitivos (1863) y *Nuevos territorios* (1867), en los cuales se describe la vida de los colonos libres de Besarabia. Contienen escenas vivas y simpatiquísimas de la vida de esos colonos -en su mayoría siervos fugitivos- que habían ocupado, sin el consentimiento del gobierno central, extensiones libres de tierra en los territorios recientemente anexados en el suroeste de Rusia, convirtiéndose en víctimas de toda clase de aventureros.

PERÍODO DE TRANSICIÓN

No obstante los méritos de su obra, Grigoróvich y Marko Vovchók no se dieron cuenta que el hecho de tomar por tema de sus novelas la vida de las clases pobres requería la elaboración de una forma literaria especial. La usual técnica literaria, elaborada para las novelas que se ocupaban de la vida de las clases adineradas -con su amaneramiento, con sus "héroes", que son poetizados como lo fueron en su tiempo los caballeros en las obras de caballería- no es por cierto la forma adecuada para las novelas que pintan la vida de los "squatters" americanos, por ejemplo, o de los campesinos rusos. Era menester elaborar nuevos métodos y otro estilo, pero esto se hizo lentamente, paso a paso. Sería sumamente interesante analizar esta evolución gradual, desde Grigoróvich hasta el ultrarrealismo de Rieschótnikov y la perfección de la forma alcanzada por el idealista-realista Gorki en sus narraciones breves; pero en la presente obra sólo cabe señalar algunos pasos de esta transición.

T. KOKOREV (1826 - 1853), que murió muy joven, después de haber escrito algunos cuentos de la vida de los pequeños artesanos de las ciudades, no se había liberado del sentimentalismo de un observador bondadoso; pero conocía a fondo, interiormente, esa vida: había nacido y se crio en la mayor pobreza, entre esta clase de gente; por lo tanto, los artesanos de sus relatos son seres reales, descritos, como dice Dobroliúbov, "con calor y cierto retraimiento, cual si se tratase de sus parientes más cercanos". Sin embargo, "de ese corazón blando, paciente y dolorido, no partió ningún grito de desesperación, ninguna maldición vigorosa o ironía mordaz". En sus trabajos hasta se descubre una nota de conciliación con las injusticias sociales.

Un considerable paso adelante en el campo de la novela populista lo dieron A. F. PISEMSKI (1820 - 1881) y A. A. POTIEJIN (nacido en el año 1829), si bien ninguno de los dos puede ser agregado exclusivamente a los novelistas del pueblo. Pisemski era contemporáneo de Turguéniev, y hubo una época en su carrera literaria en que se creyó que iba a ocupar un puesto al lado de Turguéniev, Tolstói y Goncharov. Poseía, sin duda, un gran talento. Todo lo que ha escrito rebosaba de vida y fuerza, y su novela *Mil almas*, publicada poco antes de la emancipación de los siervos (1858), produjo una impresión profunda. Fue también debidamente apreciada en Alemania, donde se tradujo al año siguiente. Pero Pisemski no era un hombre de principios, y esa novela fue su última producción seria y realmente buena. Cuando se inició el vasto movimiento radical y nihilista (1858 - 1864) y fue menester adoptar una actitud definida en ese agudo conflicto de opiniones, Pisemski, que era profundamente pesimista en su apreciación de los hombres y de las ideas y que consideraba las "convicciones" como un nuevo encubrimiento de un estrecho egoísmo de la más baja especie sensual, escribió novelas como *El mar en tempestad*, que eran simples calumnias contra la nueva generación. Esto, naturalmente, ahogó su talento nada común.

Pisemski ha escrito también, en la iniciación de su carrera literaria, varios cuentos de la vida de los campesinos -*La cooperativa de los carpinteros, El peterburguense, etc.*- y un drama de la vida aldeana, *Un amargo destino*, que son de un valor literario positivo. El autor ha demostrado en estos trabajos un conocimiento de la vida de los campesinos, un dominio magistral en el empleo del idioma popular ruso y una concepción completamente realista del carácter del aldeano. No hay en ellos ni trazas de esa idealización que tanto se hizo sentir en las últimas obras de Grigoróvich, escritas bajo la influencia de George Sand. Los caracteres firmes y prácticos de los campesinos descritos por Pisemski son fruto de una observación real y sana de la vida y pueden ser equiparados a los mejores caracteres de aldeanos pintados por Turguéniev. En cuanto al drama de Pisemski -quien, además, era excelente actor- nada pierde si se lo compara con los mejores dramas de Ostrovski, y hasta hay en él más tragedia; por otra parte, su vigoroso realismo no es inferior a *El poder de las tinieblas* de Tolstói, con el cual la obra de Pisemski tiene mucho de común y hasta lo sobrepasa en su adaptabilidad a la escena.

La obra principal de Potiejin la constituyen sus comedias, que ya hemos mencionado en el capítulo anterior, y que tratan de la

vida de las clases cultas; pero ha escrito también algunos dramas, poco conocidos, de la vida de los aldeanos, y dos veces -al principio de su carrera literaria, en el año 50, y más tarde, por el año 70- escribió cuentos y novelas de la vida popular.

Estas narraciones son muy características para la evolución de la novela populista correspondiente a aquellos años. En sus primeros relatos hallábase Potiejin enteramente bajo el influjo de la tendencia, dominante entonces, de idealizar a los campesinos, pero en su segundo período, después de haber pasado por el realismo del año 60 y participado en la expedición etnográfica antes recordada, cambió su propia manera. Libróse totalmente de la benévola idealización y pintó a los aldeanos tal como eran en realidad. En la creación de caracteres individuales logró, sin género de duda, mucho éxito, pero la vida de la aldea -el "mir"-, sin el cual no es posible reflejar debidamente la vida campesina rusa y que tan bien está representado en las obras de los novelistas populares que le siguieron, falta en sus escritos. De un modo general, se siente que Potiejin conocía bien la vida externa de los aldeanos rusos, así como su modo de hablar, pero no comprendió el alma verdadera del campesino. Esto sólo vino más tarde.

LAS INVESTIGACIONES ETNOGRÁFICAS

La servidumbre fue abolida en 1861, y junto con ella desapareció el período de lamentarse de sus males. Ya no era necesario demostrar que los campesinos son seres humanos, accesibles a todos los sentimientos humanos. Nuevos y más profundos problemas, concernientes a la vida y a los ideales del pueblo, habían surgido para todo ruso inteligente. Se trataba de una masa popular de cerca de cincuenta millones de individuos, cuyo régimen de vida, su fe, su manera de pensar y sus ideales diferían de un modo absoluto de la vida, de la fe, del modo de pensar y de los ideales de las clases cultas, y al mismo tiempo esa masa era tan desconocida para los que debían ser los dirigentes del progreso, como si esos millones de hombres hablasen otro idioma y perteneciesen a una raza diversa.

Nuestros mejores hombres sentían que todo el futuro desenvolvimiento de Rusia se paralizaría si persistiera esa ignorancia, y la literatura hizo todo lo posible por resolver esos

grandes problemas que asediaban al hombre culto a cada paso de su actividad social y política.

Entre los años 1858 y 1878 las investigaciones etnográficas se realizaron en Rusia en tan vasta escala como no se había visto en ningún otro país de Europa o de América. Los monumentos del antiguo folklore y poesía, la legislación común de las diversas partes y nacionalidades del imperio, las confesiones religiosas y las formas rituales, y más aún, las aspiraciones sociales que caracterizan a muchas sectas religiosas rusas, las interesantísimas costumbres y usos que prevalecen en las diferentes provincias, las condiciones económicas de los paisanos, sus industrias caseras, las colosales cooperativas de pesca y caza, en el sureste de Rusia, los millares de formas adoptadas por las organizaciones cooperativas populares, la “colonización” interna de Rusia, que sólo puede ser comparada con la de los Estados Unidos, la evolución de las ideas sobre la propiedad de la tierra, etc., todas estas cuestiones se convirtieron en objeto de las más amplias indagaciones.

La gran expedición etnográfica organizada por el gran duque Constantino, en la cual tomó parte buen número de nuestros mejores escritores, no fue sino la precursora de numerosas expediciones, grandes y chicas, enviadas por muchas sociedades científicas rusas con el fin de estudiar minuciosamente la etnografía, el folklore y la vida económica de Rusia. Hubo personas, como IAKÚSCHKIN (1820 - 1872), que dedicaron toda su vida para ir a pie de aldea en aldea, vestidos como los más pobres campesinos, sin preocuparse para nada del mañana; empapados por la lluvia, secaban sobre sus hombros sus ropas, vivían con los campesinos en sus pobres casuchas recogiendo entre ellos canciones populares y un material etnográfico de inestimable valor.

Un tipo especial de intelectual ruso se desarrolló entre los llamados “coleccionistas de cantos” y “estadígrafos de los zemstvos”: un grupo de hombres, viejos y jóvenes, que, en los últimos veinticinco años han dedicado su vida, voluntariamente o por un sueldo irrisorio, a los trabajos de los consejos provinciales -“zemstvos”-, yendo de casa en casa e interrogando a todo el mundo. -A. Oertel ha descrito admirablemente a estos “estadígrafos” en una de sus novelas-.

Baste decir que, según A. N. PIPIN (nacido en 1833), autor de una completa *Historia de la etnografía rusa* -4 volúmenes-, aparecieron en el curso de veinte años (1858 - 1878) no menos de

cuatro mil grandes obras y extensos artículos en revistas, de los cuales la mitad está consagrada a la situación económica de los campesinos y la otra mitad a la etnografía en su sentido amplio; y estas investigaciones continúan todavía en la misma proporción. El mejor rasgo de ese movimiento fue el que no haya terminado por ser un material muerto en las publicaciones oficiales. Algunos informes, como *Un año en las regiones del norte, Siberia y los trabajos forzados* y *La Rusia errante*, de MAXIMOV; las *Leyendas*, de AFANASIEV; *Los cosacos del Ural*, de YELIOZNOV; *En los bosques y en las montañas*, de MELNIKOV -Pechiovski- y muchas narraciones de MORDOVTZEV están tan bien escritos que se conquistaron un círculo vasto de lectores a igual de las mejores novelas. Los áridos informes estadísticos eran expuestos en las revistas, en artículos vivaces, que eran leídos y discutidos en todo el país. Además, practicáronse indagaciones precisas relacionadas con la población, con las regiones e instituciones por hombres como PRUGÁVIN, ZASODIMSKI, PRIYÓV -*Historia de las hosterías en Rusia*, que es en realidad una historia popular de Rusia- y por muchos otros.

La sociedad culta de Rusia, que antes casi no conocía a los campesinos mas que de haberlos visto desde los balcones de sus residencias de campo, fue de este modo puesta en pocos años en estrecho contacto con todas las categorías de la masa trabajadora; y fácil es de imaginarse la influencia que este contacto produjo no sólo en el desarrollo de las ideas políticas, sino también sobre el carácter general de la literatura rusa.

La novela que idealiza al aldeano entró a formar parte del pasado. La descripción de los “queridos campesinos” como fondo para representar sus virtudes idílicas en oposición a los defectos de las clases cultas ya no era posible. El empleo del pueblo únicamente como material para historias burlescas, como intentaron hacerlo Nicolás Uspenski y V. A. Slietzov, sólo obtuvo un éxito momentáneo. Requeríase una nueva y verdadera escuela realista de novelistas del pueblo. Y como resultado de eso surgió un importante número de escritores que abrieron un camino nuevo, y, habiendo cultivado un altísimo concepto acerca de los deberes del arte en la descripción de las clases más pobres e incultas, trazaron, a mi modo de ver, una nueva página en la evolución de la novela en la literatura de todos los pueblos.

POMIALOVSKI

El clero de Rusia -es decir, los sacerdotes, los diáconos, los cantores y los sacristanes- constituyen una clase aparte, que se encuentra entre las “clases” y las “masas”, mucho más próxima de estas últimas que de las primeras. Esto es especialmente cierto en lo que atañe al clero de las aldeas, y lo era más aún cincuenta años atrás. No percibiendo salario alguno, el sacerdote de la aldea, lo mismo que su diácono y sus cantores, vivía exclusivamente del cultivo de la tierra perteneciente a la iglesia de la aldea. En mi juventud, en nuestra Rusia central, durante los meses calurosos del estío, en la época de cosechar el heno o los cereales, los clérigos se apresuraban con las oraciones matutinas, a fin de poder regresar en seguida a sus faenas rurales. La casa del sacerdote construía-se en aquellos años con troncos, apenas un poco mejores que las cabañas de los campesinos, en medio de las cuales estaba situada, y hallábase cubierta de gavillas de paja, en lugar de paja suelta. Su traje se distinguía del campesino más por el corte que por el género de que estaba confeccionado, y tan pronto como se libraba del servicio de la iglesia y de los otros deberes propios de un párroco, podía encontrársele en el campo, detrás del arado o manejando la hoz en las praderas.

Todos los hijos de los sacerdotes recibían una instrucción gratuita en las escuelas eclesiásticas especiales, y algunos de ellos, más tarde, en los seminarios. N. G. POMIALOVSKI (1835 - 1863) conquistó la fama mediante la descripción de los abominables métodos educativos que se aplicaban en esas escuelas entre los años 1840 y 1860. Era hijo de un pobre diácono de una aldea de los alrededores de Petersburgo, y él mismo había cursado uno de esos colegios y un seminario. Tanto las escuelas primarias como las superiores hallábanse a la sazón en manos de clérigos incultos -especialmente monjes- y regía como regla el absurdo método de aprender mecánicamente la teología más abstracta. El grado moral de esas escuelas era, por lo general, muy bajo; se bebía en exceso y por cada lección que no se aprendía de memoria azotábase a menudo dos o tres veces por día, con todos los detalles de una crueldad refinada; tal era el recurso principal de esa educación. Pomialovski amaba apasionadamente a su hermano menor y quiso salvarlo de la experiencia que él mismo había realizado; comenzó a escribir para una revista pedagógica acerca de la educación que se impartía en las escuelas clericales, a fin de ganar dinero y tener la

posibilidad de hacerlo ingresar en un gimnasio. Poco después apareció una vigorosa novela de la vida real de esas escuelas, y numerosos sacerdotes, víctimas de semejante "educación", escribieron a los diarios confirmando lo dicho por Pomialovski. La verdad sin ornamentos, la desnuda verdad con absoluta prescindencia de la fórmula del "arte por el arte", fue el rasgo característico de la obra de Pomialovski, quien ha ido tan lejos en esta dirección que hasta llegó a prescindir de los llamados héroes. Los hombres que ha pintado no eran tipos especialmente determinados, sino, si se me permite tal expresión, tipos de "color neutro" de la vida real: los indefinidos, ni demasiado buenos ni demasiado malos, de quienes está formada por lo general la humanidad, y cuya inercia es en todas partes el mayor obstáculo para el progreso.

Fuera de sus relatos de la vida de las escuelas clericales escribió Pomialovski dos novelas de la vida de la clase media pobre: *Felicidad filistea* y *Mólotov* -que son en gran parte autobiográficas- y también una larga novela inconclusa, *Hermanos y hermanas*. En estas obras puso de manifiesto el mismo amplio espíritu humanitario que poseía Dostoiewski, descubriendo los rasgos humanamente buenos en los hombres y mujeres más degradados; pero sus obras se distinguen por esa sana tendencia realista que era el rasgo saliente de la joven escuela literaria de la cual fue uno de los fundadores. Ha pintado también, de un modo extraordinariamente vigoroso y trágico, al héroe de las clases pobres que está imbuido de odio hacia las clases superiores y hacia todas las formas de la vida social que sólo existen para ventaja de aquéllas, pero que no tiene fe en sus propias posibilidades, esa fe que proviene del conocimiento y que una fuerza verdadera posee siempre. Por ello ese héroe termina o bien en un idilio de familia filistea, o, si no logra eso, en la propaganda de insensata crueldad contra la humanidad entera, como única base posible de bienestar personal.

Esas novelas prometían mucho y Pomialovski era considerado como el futuro jefe de una nueva escuela literaria; pero murió antes de cumplir los treinta años.

RIESCHÓTNIKOV

RIESCHÓTNIKOV (1841 - 1871) fue más lejos aún en la misma dirección, y, junto con Pomialovski, puede considerársele el fundador de la escuela ultrarrealista de los novelistas populares rusos. Nació en la región de los Urales y era hijo de un pobre diácono que luego fue jefe de correo. Su familia vivía en una pobreza extrema. Un tío suyo se lo llevó a Perm, donde, durante toda su infancia, se le azotaba y pegaba. Cuando cumplió diez años su tío lo envió a una miserable escuela clerical, en la que fue tratado peor que en la casa de aquél. Huyó, pero fue aprehendido y tan espantosamente azotado, que tuvo que pasar dos meses en el hospital. Apenas restituido al colegio, escapóse de nuevo, uniéndose a una banda de mendigos errabundos. Sufrió horriblemente durante sus peregrinaciones con éstos; finalmente fue aprehendido otra vez y castigado de un modo bárbaro. Su tío era también empleado de correo, y como Rieschótnikov no tenía nada para leer, robaba diarios de la oficina y después de leerlos los destruía. Bien pronto se conocieron estas hazañas suyas, porque había destruido cierta circular imperial de importancia dirigida a las autoridades locales. Fue llevado ante un tribunal y se le condenó a reclusión en un monasterio -en aquella época no existían otras casas de corrección-. Los monjes trataron bien a Rieschótnikov, pero llevaban una vida demasiado disoluta: se emborrachaban, comían con exceso y de noche abandonaban sigilosamente el monasterio; enseñaron a beber al muchacho. A pesar de ello, Rieschótnikov, una vez libertado del monasterio, rindió brillantemente sus exámenes en la escuela del distrito y obtuvo un puesto oficial con un sueldo de tres rublos y luego de cinco rublos por mes. Semejante sueldo, naturalmente, no le alcanzaba para nada, puesto que a diferencia de los demás empleados negábase a aceptar soborno. De esa situación lo salvó un inspector general -“revizór”- que a la sazón había venido a Perm. Este señor se lo llevó como copista, y habiéndole caído en gracia el muchacho, le ayudó a trasladarse a Petersburgo, donde consiguió para él un empleo en el ministerio de finanzas, con un salario mensual doble del de Perm. Rieschótnikov había comenzado a escribir hallándose todavía en Perm, y prosiguió esta actividad en Petersburgo. Enviaba sus artículos a los periódicos de menor importancia, hasta que conoció a Nekrásov. Entonces fue cuando publicó en *El Contemporáneo* su novela *Podlipovtzi -Ceux de Podlipnaia*, en una versión francesa-.

La posición de Rieschótnikov en la literatura rusa es muy particular. “La serena verdad de Rieschótnikov” -con estas palabras caracterizó Turguéniev su producción. Y es, ciertamente, la verdad, la pura verdad, sin adornos y sin efectos líricos, una especie de Diario en el que se describen los hombres con los cuales había vivido el autor en las minas de los Urales, en la aldea de Perm o en los bajos fondos de Petersburgo. “Podlipovtzi” se llaman los habitantes de una pequeña aldea, Podlipnaia, perdida entre las montañas de los Urales. Esos habitantes pertenecen a la raza de Perm; no están todavía bastante rusificados y se encuentran en un estado de desarrollo en el que se hallan aún hoy día los habitantes de muchas regiones de Rusia, es decir, en el primitivo estado agrícola. Muy pocos de entre ellos comen siempre pan de centeno más de dos meses por año; los otros diez meses están obligados a mezclar su harina con la corteza de los árboles, con lo cual cuecen sus panes. No tienen el menor concepto de lo que es Rusia, o de lo que es el Estado, y raramente ven un sacerdote. Apenas saben cómo se cultiva la tierra. No son capaces de construir un horno, y el hambre periódica entre los meses enero y julio agotó su corazón y su alma. Se encuentran en un grado de desarrollo inferior a los verdaderos salvajes.

Uno de los “podlipovtzi” más adelantados, Pila, sabe contar hasta cinco; los demás no saben ni eso. Los conceptos de Pila acerca del tiempo y el espacio son de lo más primitivos y sin embargo este Pila es un jefe nato de los habitantes semisalvajes de su aldea, y les ayuda en diversas circunstancias. Les dice cuando es el tiempo de arar, busca un lugar para vender los productos de su pequeña industria casera, conoce el camino que lleva al pueblecillo más cercano y cuando hace falta algo de allí es él quien va a dicho lugar. Las relaciones con su familia, que se compone de su hija única, Aproska, se hallan en un estado que corresponde a la antropología prehistórica, y sin embargo, él y su amigo Sizói aman tanto a Aproska, que, después de la muerte de ésta los dos están dispuestos a suicidarse. Abandonan su aldea para emprender la ruda vida de pescadores, arrastrando los pesados barcos contra la corriente. Pero estos semisalvajes son profundamente humanos, y se siente que así lo son en verdad y no porque lo quiera el autor; y no es posible leer la historia de su vida y de las penurias que han soportado con la resignación de animales pacientes, sin conmoverse hondamente, a veces más profundamente que leyendo una buena novela de nuestra propia vida.

Otra novela de Rieschótnikov, *Los Glúmov*, es tal vez uno de los

relatos más tristes en este género de literatura. No hay en ella sorpresas, ni sucesos y desgracias especiales, ni efectos dramáticos; pero toda la vida de los mineros de los Urales, pintada en esta novela, tiene tal carácter de tristeza y resulta casi tan imposible eludirla, que una profunda desesperación se apodera de nosotros en tanto que empezamos a comprender gradualmente la inmovilidad de esa vida reflejada en la novela.

En su libro *Entre los hombres* refiere Rieschótnikov la historia de su propia infancia horrorosa. En cuanto a su novela en dos volúmenes *¿Dónde se está mejor?*, es un largo relato de una serie interminable de desventuras acaecidas a una mujer de las clases pobres que vino a Petersburgo en busca de trabajo. Aquí, como en otra novela larga, *El pan propio*, encontramos la misma falta de forma y la misma ausencia de caracteres bien descritos que en *Los Glúmov*, y recibimos la misma pesada y oscura impresión.

Los defectos literarios de las obras de Rieschótnikov son evidentes. Pero, a pesar de eso, puede ser considerado como el iniciador de un nuevo género de novela que posee su valor artístico aún cuando carece de forma y es ultrarrealista, tanto en su concepción como en su estructura. Naturalmente, Rieschótnikov no podía crear una escuela; pero ha indicado a los que vinieron después de él lo que debía hacerse para crear la verdadera novela del pueblo, mostrando con sus defectos lo que era necesario evitar. No hay en sus obras ni la menor huella de romanticismo, no hay héroes, nada fuera de la gran masa indiferente y apenas individualizada, de la cual no emergen ni los colores vivaces ni las figuras gigantescas; todo es pequeño y mezquino; todos los intereses están limitados por el ambiente microscópico. De hecho todos esos intereses giran en torno de esta pregunta dominante: "¿Dónde encontrar pan y techo, aunque fuera a costa de trabajos insoportables?". Cada persona descrita por el autor posee, claro está, su propia individualidad, mas todas esas individualidades se confunden en un sólo deseo: hallar una manera de ganarse el sustento que ofrezca algo más que la pura miseria, que no se reduzca a algunos días de hartura y a innumerables días de hambre. ¿Cómo aliviar la pesadez del trabajo superior a las fuerzas humanas? ¿Dónde encontrar un lugar en el mundo en que el trabajo no se realice en condiciones tan degradantes? -tales son las cuestiones que forman la unánime aspiración en la vida de esa gente.

Como acabo de decir, no hay héroes en las novelas de

Rieschótnikov, es decir, "héroes" en el sentido literario común; pero veréis verdaderos titanes -héroes en el sentido primitivo de la palabra -héroes de la resistencia, aquellos que la especie debe producir cuando lucha, como masa informe, contra el frío y el hambre. La manera como estos héroes soportan las increíbles penurias físicas, emigrando de una parte de Rusia a la otra, o cuando encuentran las más crueles decepciones en su búsqueda de trabajo -la manera como luchan por su existencia- esto solo es bastante notable, pero más notable aún resulta cómo mueren. Muchos lectores recuerdan sin duda *Tres muertes* de Tolstói: la señora que muere de tisis y maldice su enfermedad; el campesino, que en su última hora piensa en sus botas y establece a quien deberán ser entregadas, a fin de que vayan a parar a manos de un obrero, que es el que más las necesita; y la última, la muerte del abedul. Para los héroes de Rieschótnikov, que pasan toda su vida sin tener asegurado el pan para el día de mañana, la muerte no constituye una catástrofe: eso significa simplemente menos fuerza en adquirir los alimentos, menos energía en masticar el trozo de pan duro, menos pan, menos aceite en la lámpara -y la lámpara se extingue...

Otro cuadro terrible en las novelas de Rieschótnikov, es su descripción del modo cómo el hábito de beber se arraiga en el hombre. Lo veis venir -veis cómo debe venir necesariamente, orgánicamente, inevitable, fatal-, cómo se apodera del hombre y ya no lo deja hasta la muerte. Este fatalismo shakesperiano aplicado a la embriaguez -cuyas consecuencias son notorias para todos los que conocen la vida del pueblo- es quizás el rasgo más terrible en las novelas de Rieschótnikov. Esto aparece especialmente en *Los Glúmov*, donde veis cómo el maestro de un pueblecillo de mineros queda privado de los medios de vida porque se niega a apoyar a la Administración en la explotación de los niños, y si bien llega a casarse con una excelente mujer, termina, sin embargo, por caer lentamente en las garras del demonio de la embriaguez. Sólo las mujeres no se emborrachan, y esto salva a la raza de perecer; es un hecho comprobado que cada una de las figuras femeninas de las novelas de Rieschótnikov es una heroína en el trabajo perseverante, en la lucha por lo indispensable para la vida, conforme ocurre con la hembra en todo el reino animal. Y así es efectivamente la mujer en la verdadera vida del pueblo en Rusia.

Es muy difícil evitar el sentimentalismo romántico cuando el autor que describe la monotonía de la vida cotidiana de un grupo de la clase media se esfuerza, sin embargo, por ganar la simpatía

para ese grupo; y mayor aún es la dificultad para el escritor que descende un tramo más en la escala social y se ocupa de campesinos, y peor aún si trata de la capa más baja de la población pobre de las ciudades. Los más realistas de entre los escritores han caído en el sentimentalismo y en el romanticismo cuando han descrito esa clase de gente. El mismo Zola cayó en la red, con su *Trabajo*. Pero esto precisamente es lo que Rieschótnikov jamás ha hecho. Sus escritos son una protesta apasionada contra la estética y de un modo general contra toda especie de arte convencional. Era un verdadero hijo de la época que Turgueniev ha caracterizado en Bazárov. “No me interesa la forma de mis obras; la verdad hablará por sí misma”. Se hubiera avergonzado si hubiese empleado, aún inconscientemente, efectos dramáticos para conmover a sus lectores, del mismo modo que un orador que se basa únicamente en la belleza de la idea que está desarrollando se avergonzaría si se le escapara cualquier expresión ordinaria.

A mi modo de ver, es necesario poseer un gran talento creador para percibir, como lo hizo Rieschótnikov, en la monótona vida cotidiana de la masa esas expresiones insignificantes, esas exclamaciones, esos movimientos que expresan determinados sentimientos o alguna idea, sin lo cual sus novelas serían completamente ilegibles. Uno de nuestros críticos ha observado que cuando se empieza a leer una novela de Rieschótnikov se tiene la sensación de haber caído en un caos. Tenéis la descripción de un paisaje común que, en realidad, no es un paisaje; luego aparece el futuro héroe o heroína de la novela, y son personas que se encuentran en cualquier multitud y que no se distinguen en nada de los demás componentes de la masa. Ese héroe habla, come, trabaja, injuria igual que cualquier otro individuo de la muchedumbre. No es una criatura selecta, no es un carácter diabólico, no es un Ricardo III en traje de campesino, y la heroína tampoco es una Cordelia, ni siquiera una “Nell” de Dickens. Los hombres y las mujeres de Rieschótnikov son exactamente parecidos a los miles de hombres y mujeres que están en torno de ellos; pero gradualmente, gracias a los fragmentos de ideas, a una exclamación, a una palabra intercalada aquí o allá, o bien en virtud de algún leve movimiento puesto de relieve, comenzamos a interesarnos por ellos. Después de las primeras treinta páginas se simpatiza decididamente con ellos y nos sentimos tan atraídos que leemos páginas y páginas de esos detalles caóticos con el único fin de satisfacer la pregunta que tan apasionadamente comienza a interesarnos: ¿encontrará Pedro o Ana el pedazo de pan que

persiguen con tanto frenesí? ¿Conseguirá María el trabajo que le permita comprar un poco de té para su madre enferma y semiloca? ¿Morirá de frío Praskovia, extraviada en las calles de Petersburgo, helada en medio de la cruda noche, o bien logrará entrar en algún hospital donde hallará una cama caliente y un vaso de té? ¿Llegará el cartero a renunciar a la bebida y conseguirá un empleo o no?

Ciertamente, denota un gran talento el haber alcanzado tamaño resultado con medios tan faltos de convencionalismo; eso significa que es preciso poseer el poder de conmover al lector -obligarlo a amar y a odiar- y tal poder constituye la esencia de un talento literario. Y esta es la razón por qué las novelas sin forma, demasiado largas y demasiado tristes de Rieschótnikov, representan un valor tan estimable en la literatura rusa. “La serena verdad” de Rieschótnikov, desprovista de la literatura de la novela caballerescas, que tanto odiaba Turguéniev, no pasará sin dejar huellas profundas.

LEVITOV

A los novelistas populares de aquella generación pertenece también LEVITOV (1835 o 1842-1877). Ha descrito principalmente las partes meridionales de la Rusia central situadas en los confines de las zonas boscosas del país y las estepas desprovistas de árboles. Su vida fue extraordinariamente triste. Nació en la familia de un pobre cura de aldea, en la gobernación de Tambóv, y fue educado en una escuela clerical del tipo descrito por Pomialovski. A la edad de diez y seis años se fue a Moscú, a pie, con la intención de ingresar en la Universidad, y más tarde se trasladó a Petersburgo. Bien pronto se vio complicado en un “asunto estudiantil”, y fue deportado en el año 1858 a Schenkursk, en el lejano Norte, de donde se trasladó a Vólogda. Allí vivió en completo aislamiento de la vida intelectual y en una miseria espantosa, próxima al hambre. Sólo tres años después de su deportación se le permitió regresar a Moscú, pero como no tenía un centavo, tuvo que hacer a pie el trayecto entre Vólogda y Moscú, ganando ocasionalmente algunos kopeks en las oficinas públicas de las aldeas. Esos años de exilio dejaron una profunda huella en toda su vida ulterior, que pasó en una pobreza extrema, sin que nunca pudiera dar con un lugar donde establecerse y ahogó en la bebida

los padecimientos de su alma amante e inquieta.

En su juventud temprana el encanto y la tranquilidad de la vida de aldea en las estepas le produjeron una profunda impresión, y más tarde ha escrito: *“Ante mí pasa esa calma de la vida de aldea que tanto me cautiva en este instante; pasa, o ni siquiera pasa, sino que vuela tan levemente como un ser que posee su aspecto propio y que tiene a mis ojos formas bien determinadas. Sí, veo palpablemente cómo sobre la quieta vida cotidiana de la aldea, algo por encima de la cruz esplendente de la iglesia nueva, revolotea, junto con las nubes fugitivas, sobre blancas alas, una imagen luminosa y suave, de rostro tímido y modesto, igual al de nuestras muchachas de las estepas... Así me imagino ahora, alejado de la aldea familiar, después de haber pasado tantos años de tumultuosa vida urbana, llena de indecibles sufrimientos, el espíritu pacífico de la tranquila vida campestre”*.

Levitov ha pintado tan admirablemente el encanto de las estepas infinitas de la Rusia meridional, que ningún escritor ruso, excepto Koltzov, puede parangonarse con él en la descripción poética de su naturaleza. Era Levitov una flor pura de las estepas, pletórico de hondo amor poético por los lugares nativos y debe haber sufrido mucho cuando se trasladó al ambiente del proletariado intelectual de la grande, fría y egoísta capital a orillas del Neva. Cuando estaba en Petersburgo o en Moscú, vivía siempre en los barrios más pobres, en los contornos de la ciudad, pues le recordaban su aldea nativa; al radicarse en medio de la capas más bajas de la población hacía lo mismo lo ha escrito *“con el objeto de huir de las contradicciones morales, de la vida artificial, del presunto humanitarismo y de la árida e imaginaria superioridad de las clases cultas”*. No podía vivir, ni siquiera dos meses seguidos, en un bienestar relativo: comenzaba a sentir remordimientos y huía, abandonando sus escasos bienes, para buscar otro lugar, entre gentes que vivía más pobremente y que apenas obtenían un pedazo de pan.

Yo no sé si será acertado dar el nombre de novelas a las obras de Levitov. Son más bien improvisaciones lírico-épicas desprovistas de forma; sólo que en estas improvisaciones no existen las triviales manifestaciones de compasión de parte del autor por los sufrimientos de los hombres. Es una descripción épica de lo que el autor ha experimentado, en su íntimo contacto con toda clase de gentes de las clases más pobres, y el elemento lírico de sus obras es la tristeza, no en la imaginación, sino la tristeza que él mismo ha

vivido: la tristeza de la miseria, de las penurias de familia, de las esperanzas no satisfechas, de la soledad, de toda especie de persecuciones y de todo género de debilidades humanas. Las páginas que ha consagrado a los sentimientos del borracho y a la manera cómo esta enfermedad —la embriaguez— domina al hombre, son algo realmente horroroso. Como era de esperar, murió muy joven de una inflamación de los pulmones adquirida en un frío día de enero, mientras se dirigía a otro extremo de Moscú, vestido con una vieja capa de verano, para cobrar unos rublos al editor de un pequeño periódico.

La obra más conocida de Levitov es un volumen de sus *Bocetos de las estepas*, pero ha escrito también escenas de la vida urbana, bajo el título de *La vida de los bajos fondos de Moscú*, y un tomo de cuentos que sus amigos titularon *El dolor de las aldeas y de las ciudades*. En sus relatos de la vida urbana encuentra el lector una horrible colección de vagabundos y criminales de la gran ciudad —de hombres que han caído en el más bajo nivel de la miseria urbana, descritos sin la menor tentativa de idealizarlos— y sin embargo son profundamente humanos. *Bocetos de las estepas* queda como su mejor obra. Es una recopilación de poemas en prosa, llenos de admirables descripciones de la naturaleza de las estepas y de menudos detalles de la vida de los campesinos, con sus pequeñas preocupaciones, sus costumbres, usos y supersticiones. En esos bosquejos encuéntrase diseminados muchos recuerdos personales del autor; con frecuencia se topa en ellos con escenas de la vida infantil: descripciones de niños que juegan en las estepas inmensas y que viven de acuerdo con la naturaleza que los rodea. Cada rasgo de estos cuadros está bosquejado con tierno y cálido amor, y casi en todas partes se sienten las lágrimas ocultas que el autor ha derramado al describirlos.

A. Skabichevski tiene en su libro *Novelistas del pueblo* un excelente estudio, escrito con mucho sentimiento, acerca de la vida y obra de Levitov. Este estudio contiene espléndidos rasgos idílicos de su infancia, así como la historia de la horrenda miseria que ha soportado en los años sucesivos.

GLIEB USPENSKI

Glieb Uspenski (1840-1902) se diferencia fundamentalmente de todos los escritores precedentes. El mismo representa una escuela literaria, y yo no conozco en otra literatura un novelista un autor con el cual pudiera ser comparado. En realidad, no es un novelista, pero sus obras no pueden ser atribuidas ni a la etnografía ni a la demografía, por cuanto ellas contienen, además de las descripciones que corresponden al dominio de la psicología popular, todos los elementos de la novela. Sus primeras producciones eran novelas con inclinación a la etnografía. Así, *La ruina* es una novela en la que Uspenski pinta muy bien cómo toda la vida de un pequeño pueblo de provincia, que florecía bajo la servidumbre y quedó arruinado con la abolición de esa institución. Pero sus trabajos posteriores, dedicados por entero a la vida de la aldea y escritos en la plenitud de su madurez, son ya más bien bosquejos etnográficos hechos por un novelista talentoso antes que novelas en el real sentido de la palabra. Generalmente empiezan como novelas: aparecen diversos personajes a la usanza habitual y poco a poco uno va interesándose por sus asuntos y por su vida. Más aún, el autor nos los presenta de un modo casual, como aparecerían en el Diario de un etnógrafo; por el contrario, los ha seleccionado como los representantes más típicos de los distintos aspectos de la vida que se propone tratar. Empero Uspenski no se contenta con hacer conocer esos tipos al lector: comienza inmediatamente a discutir a su respecto y a hablar acerca de su posición en la vida aldeana y la influencia que deben ejercer en el porvenir de la aldea, y como el lector se interesa por los personajes, lee con gusto las discusiones. A eso siguen escenas admirables, que vendrían bien para una novela de un Tolstói o de un Turgueniev; pero después de algunas páginas de tal creación artística Uspenski vuelve a ser un etnógrafo y diserta sobre el porvenir de la comunidad de la aldea. Era demasiado publicista para pensar siempre en imágenes y para ser un novelista puro, pero al propio tiempo los hechos aislados que entraron en la esfera de su observación le producían una impresión tan fuerte que no podían analizarlos con la calma con que lo hace un publicista común. De todas maneras, no obstante esta mescolanza de literatura política y artística, las obras de Uspenski se leen como las de un buen novelista.

Todo movimiento entre las clases cultas a favor de las pobres se

inicia con la idealización de estas últimas. Y como es necesario extirpar previamente los prejuicios que contra los pobres abrigan los ricos, resulta imposible evitar cierta idealización. Por eso los primeros novelistas del pueblo sólo tomaron los tipos más salientes, aquellos que la gente adinerada puede comprender mejor y con los cuales puede simpatizar, tocando apenas los rasgos menos simpáticos de la vida de los pobres. Así se hizo en el año 40 en Francia y en Inglaterra, y en Rusia los representantes de esa tendencia fueron Grigoróvich, Marko Vovchók y varios otros. Después vino Rieschótnikov con su nihilismo artístico: con su negación de todos los artificios en el arte, con su objetivismo, con su firme decisión de no crear “tipos”, con su preferencia por el hombre vulgar y con su manera de inspirar al lector el amor hacia el pueblo mediante su propio sentimiento profundamente oculto. Más tarde surgieron nuevos problemas para la literatura rusa. Los lectores estaban propensos a simpatizar con el campesino aislado o con el obrero de la fábrica; pero querían conocer algo más a su respecto; querían saber cuáles son las bases, los ideales, las fuerzas promotoras en la vida de la aldea; cuál era su valor para la evolución sucesiva del pueblo, cómo y en qué forma la inmensa población agrícola de Rusia podía contribuir al futuro desenvolvimiento del país y del mundo civilizado en general. Todas esas preguntas no podían ser contestadas únicamente por el estadígrafo; para ello se requería el talento del artista, quien debe descubrir la respuesta en los millares de pequeños síntomas y hechos de la vida. Nuestros novelistas del pueblo concibieron de inmediato esa nueva exigencia de los lectores. Existía ya una abundante colección de tipos aislados de campesinos; ahora los lectores querían ver en la novela populista el reflejo de la vida de la aldea, el “Mir”, con sus ventajas y defectos y sus promesas para el porvenir. Y la nueva generación de novelistas populares emprendió la discusión de esos problemas.

Y tenían plena razón al asumir esta misión. No hay que olvidar que cada problema económico y social es en última instancia una cuestión de psicología, tanto del individuo como del núcleo social. No puede ser resuelto solamente por medio de la aritmética. Por eso, en la ciencia social como en la psicología, el camino es, con frecuencia, más claro para el poeta que para el psicólogo. En cualquier forma tiene siempre algo que decir en el asunto.

Cuando Uspenski comenzó a escribir sus primeros bocetos de la vida de la aldea —era a principios del año 70— la joven Rusia se veía arrastrada por el vasto movimiento de “Al pueblo”, y hay que

reconocer que en ese movimiento, lo mismo que en cualquier otro, había algo de idealización. Aquellos que no tenían noción de la vida en la aldea se formaban exageradas ilusiones idílicas acerca de la comunidad campesina. Es posible que Uspenski, que había nacido en una gran ciudad industrial, Tula, en la familia de un pequeño funcionario y que conocía escasamente la vida de campaña, compartiera, probablemente, esas ilusiones, hasta cierto punto, y tal vez en una forma más extrema aún. Bajo su influencia se dirigió a una provincia de la Rusia sudoriental, Samara, que acababa de entrar entonces en el torbellino del moderno comercialismo y donde, por varias circunstancias especiales, la abolición de la servidumbre habíase cumplido en condiciones particularmente ruinosas para los campesinos y para la vida de la aldea. Allí, sin duda, le tocó sufrir mucho viendo desvanecerse sus ilusiones juveniles, y conforme ocurre a menudo con artistas se apresuró a deducir de ellos conclusiones generales. Le faltaba, empero, la cultura de un hábil etnógrafo —que lo hubiera preservado de hacer generalizaciones etnográficas demasiado ligeras con su limitado material— y comenzó a escribir una serie de cuadros de la aldea, imbuidos de un profundo pesimismo. Sólo más tarde, cuando residía en una aldea de la Rusia septentrional, en la gobernación de Novgorod, empezó a comprender la influencia que el cultivo de la tierra y la aldea en una aldea agrícola puede ejercitar sobre un labriego; sólo entonces entrevió en parte el significado de las fuerzas sociales y morales de la labranza de la tierra y de la vida comunal, comprendiendo lo que el trabajo libre podría producir sobre la tierra libre. Estas observaciones inspiraron a Uspenski para escribir su obra tal vez mejor: *El poder de la tierra* (1882). En cualquier forma, esta obra subsistirá como su mejor contribución para este terreno; el artista aparece allí con toda la fuerza de su talento y en su verdadera función, cual es la de explicar las causas internas de cierta forma de vida.

ZLATOVRSKI Y OTROS NOVELISTAS POPULARES

Uno de los más grandes problemas del día para Rusia es si se debe abolir la propiedad comunal de la tierra, como se ha hecho en Europa occidental, para implantar en su lugar la propiedad individual del suelo para cada labriego, o si se debe tender a conservar la comunidad de la aldea y esforzarse por seguir

desarrollándola en el sentido de asociaciones cooperativas agrícolas e industriales. Una ardiente lucha se libra en torno de esta cuestión entre las clases de Rusia, y en sus primeros bocetos de Samara, intitulados *Del diario de una aldea*, Gliéb Uspenski consagró gran atención a este tópico. Trató de demostrar que la comunidad de la aldea, en su forma actual, conduce a una fuerte opresión del individuo, impide la iniciativa individual y acarrea toda clase de penurias a los campesinos más pobres por parte de los más ricos, y en consecuencia, una pobreza general. Pero ha omitido todos los argumentos que los mismos campesinos pobres hubieran aducido, en caso de interrogárseles, a favor de la actual propiedad de la tierra y ha atribuido a la propiedad comunal del suelo trazos que provienen de otras causas generales, como puede verse por el hecho de que precisamente la misma pobreza, la misma inercia y la misma opresión del individuo se encuentran en un grado mayor en la Pequeña Rusia, donde la comunidad de la aldea dejó de existir desde hace mucho tiempo. En esta forma Uspenski ha expresado —a lo menos en los bocetos que tratan de las aldeas de Samara— las opiniones que predominan entre las clases medias de la Europa Occidental y que fueron difundidas en Rusia por la creciente *burguesía* de aldea.

La actitud de Uspenski provocó una serie de réplicas de otro novelista del pueblo, dueño también de un gran talento, ZLATOVRAISKI (nacido en 1845), quien respondía a cada boceto de Uspenski con una novela que representaba el punto de vista opuesto. Conocía desde su niñez la vida de los campesinos de la Rusia central; y cuanto menores fueron sus ilusiones acerca de esa vida, tanto mejor pudo, cuando se puso a estudiar seriamente a los campesinos, ver los buenos rasgos de su vida y comprender a aquellos tipos de entre ellos que estaban encariñados con los intereses de la aldea considerada como un todo, tipos que también yo he conocido bien en mi juventud, en esas mismas provincias.

Zlatovratski, naturalmente, fue acusado de idealizar a los campesinos, pero la verdad es que Uspenski y Zlatovratski se complementaron recíprocamente. Del mismo modo como se complementaron geográficamente —Zlatovratski hablaba de la rica región agrícola de la Rusia central, mientras que Uspenski se refería a la periferia de esa región— así también se han completado psicológicamente. Uspenski estaba en lo cierto al señalar los defectos de la institución comunal de la aldea, privada de su vitalidad por una burocracia omnipotente, y Zlatovratski tenía también razón al mostrar qué especie de hombres producen

esa institución y el apego a la tierra y qué servicios puede rendir dicha institución a las masas campesinas bajo otras condiciones de libertad e independencia.

De este modo las novelas de Zlatovratski constituyen una importante contribución etnográfica y tienen al mismo tiempo un valor artístico. Su *La vida cotidiana en la aldea* y tal vez más aún *Jurados campesinos* -desde el año 1864 los más viejos jefes de las familias campesinas formaban el jurado en los tribunales locales-, están llenos de encantadoras escenas de la vida campestre, en tanto que sus *Fundamentos* representan una seria tentativa de abarcar en una obra de arte las concepciones básicas de la vida rural rusa. En esta última obra encontramos también tipos que personifican la revuelta de los campesinos contra la opresión externa, como contra la sumisión de la masa a esa opresión; hombres que, bajo condiciones favorables, podrían ser los iniciadores de movimientos de una profunda significación. Que estos tipos no han sido inventados por el autor, lo admitirá todo aquel que conozca la vida interna de la aldea rusa.

Los escritores mencionados en las páginas precedentes están lejos de representar toda la escuela de los novelistas populares. No sólo todo novelista ruso del pasado, a partir de Turgueniev, ha sido inspirado en una u otra obra suya por la vida del pueblo, sino que algunas de las mejores producciones de los más eminentes escritores contemporáneos, como Korolenko, Chéjov, Oertel y muchos otros (ver el capítulo siguiente) pertenecen a esta misma categoría. Hay un número considerable de novelistas que forman parte implícitamente de esa clase, de quienes se hablaría con más o menos extensión en todo curso de la nueva literatura rusa, pero los cuales sólo me cabe mencionar en breves líneas.

NAÚMOV nació en Tobolsk (en 1838) y estableciéndose en la Siberia occidental, después de haber recibido una instrucción universitaria en Petersburgo, escribió una serie de breves relatos y bocetos, en los cuales pintó la vida de las aldeas y pueblos mineros de la Siberia occidental. Estas narraciones fueron muy leídas, gracias a su lenguaje expresivo y verdaderamente popular y al vigor de que estaban impregnadas, así como a los sorprendentes cuadros que contienen acerca de los campesinos ricos, conocidos en Rusia bajo el nombre de "miroiédi" -sanguijuelas- que sacaban provecho de la pobreza de las masas.

ZASODIMSKI (nació en el año 1843) pertenece al mismo periodo. Como muchos de sus contemporáneos, pasó largos años

de su juventud en el exilio, pero siguió siendo el mismo “populista” que en su juventud, imbuido del mismo amor al pueblo y con la misma fe en los campesinos. Su *Crónica de la aldea Smúrino* (1874) y *Misterios de las estepas* (1882) son especialmente interesantes, puesto que Zasodimski intentó representar en esas novelas, fiel a la vida, tipos de los campesinos intelectuales adelantados y rebeldes, que habían sido descuidados por los novelistas del pueblo. Algunos de ellos son rebeldes que se sublevan contra las condiciones de la vida de aldea, especialmente en sus propios intereses personales, mientras que otros son pacíficos propagandistas religiosos, y otros, en fin, son hombres que se han desarrollado bajo la influencia de los propagandistas cultos.

Otro escritor que se ha distinguido en la representación de los “miroiédi” de las aldeas de la Rusia europea fue SALOV (1843-1902).

PETROPAVLOVSKI (1857-1892), que escribió bajo el pseudónimo de KARONIN, fue un verdadero poeta de la vida rural, un cantor de la labor agrícola. Nació en la Rusia sudoriental, en la provincia de Samara, pero ya en su juventud temprana fue deportado a la gobernación de Tobolsk, en Siberia, donde se le retuvo muchos años siendo libertado poco tiempo antes de morir de tuberculosis. En sus relatos y novelas ha producido algunos tipos muy dramáticos de los “inútiles” del campo, pero la novela que mejor expresa su talento es *Mi mundo*. En ella refiere cómo un “intelectual” atormentado por la duda hasta el extremo de perder la razón, se tranquiliza y encuentra la paz radicándose en una aldea y trabajando de la misma manera casi sobrehumana que los campesinos trabajan cuando hay que cortar el heno y recoger en el granero los cereales. Viviendo como viven los campesinos es amado por ellos, y encuentra una doncella sana e inteligente que se enamora de él. Naturalmente, esto es, hasta cierto punto, un idilio de la vida rural, pero está tan poco idealizado —como lo sabemos por la experiencia de los “intelectuales” que se fueron a las aldeas para vivir allí como iguales entre iguales— que el idilio resulta casi una realidad.

Algunos otros novelistas populares deben ser recordados aquí. Entre ellos hay que citar a L. MELSCHIN -nacido en el año 1860-, pseudónimo de un deportado, P. IAROSCHEVICH, que es también poeta. Estuvo doce años en Siberia, condenado a trabajos forzados, como delincuente político; durante ese tiempo publicó dos

volúmenes de narraciones de ese ambiente, bajo el título de *En el mundo de los excluidos* -obra que puede ser equiparada a *La casa de los muertos* de Dostoievski-. S. ELPATIEVSKI (nacido en el año 1854), que fue también deportado, ha escrito buenos relatos de los vagabundos de Siberia. NEFIODOV (1847-1902), etnógrafo, ha realizado valiosas investigaciones científicas, habiendo publicado al mismo tiempo excelentes cuentos de la vida de la fábrica y de la aldea. Sus escritos están impregnados de honda fe en la inagotable fuente de energía y en la fuerza creadora de las masas campesinas; y varios otros. Cada uno de estos escritores merece indudablemente más que una breve noticia, pues cada uno de ellos ha contribuido con algo a la comprensión de una u otra clase del pueblo, o a la elaboración de esas formas del “realismo idealista” que mejor se adaptan al tratamiento de los tipos tomados de la masa obrera y que no hace mucho ha originado el éxito literario de Máximo Gorki.

MÁXIMO GORKI

Escasos son los escritores que han conquistado su reputación tan rápidamente como Máximo Gorki. Sus primeros esbozos (1892-1895) fueron publicados en un oscuro diario provincial del Cáucaso, y quedaron totalmente ignorados del mundo literario. Mas cuando uno de sus cuentos se publicó en una revista de gran difusión editada por Korolenko, Gorki atrajo la atención general. La belleza de su forma, su perfección artística y la nueva nota de fuerza y de coraje con que vibraba ese relato, conquistaron inmediatamente al joven escritor gran renombre. Pronto se supo que Máximo Gorki era el pseudónimo de un modesto joven, A. Peschkov, nacido en 1868 en Jijni-Novgorod, una gran ciudad sobre el Volga. Su padre era operario, pegador de alfombras; su madre —mujer rara— procedía también de artesanos. Ella murió joven, y Gorki no fue nada feliz. Cuando tenía nueve años, su madre -que se había casado por segunda vez en forma poco feliz- falleció, y el muchacho fue obligado a ganarse el pan como mandadero de una zapatería. A los dos meses se quemó accidentalmente las manos y perdió el empleo. Algún tiempo después fue entregado como aprendiz a un pariente lejano, constructor, quien le causaba tantas penurias que al año tuvo que huir entrando como aprendiz de cocinero en un buque. El cocinero era un hombre muy culto y le

enseñó a Gorki a leer mucho. Más tarde trabajó como panadero y como mozo de cordel, vendió manzanas por las calles, hasta que consiguió un puesto como escribiente en la oficina de un abogado. En 1891 vivió y vagó, acompañado de vagabundos, en la Rusia meridional y durante estas peregrinaciones escribió varios cuentos cortos, el primero de los cuales apareció en 1892, en un diario del Cáucaso septentrional. Los cuentos eran sumamente hermosos, y cuando en 1900 apareció una colección de todos los que había publicado hasta entonces, en cuatro pequeños volúmenes, toda la edición, de gran tiraje, fue agotada rápidamente, y el nombre de Gorki ocupó un lugar —hablando solamente de los novelistas contemporáneos— junto a Korolenko y Chéjov, inmediatamente después de León Tolstói. En la Europa occidental y en América su fama se formó con la misma rapidez, tan pronto como algunas de sus novelitas fueron traducidas al francés y al alemán y retraducidas al inglés.

Basta leer algunos de los cuentos cortos de Gorki, por ejemplo: *Malva* o *Chelkasch* o los *Ex hombres* o *Veintiséis y una*, para comprender la razón de su rápida popularidad. Los hombres y las mujeres que describe no son héroes: son vulgares vagabundos y “atorrantes”, y lo que escribe no son novelas en el verdadero sentido de la palabra, sino simplemente bosquejos de la vida. Y, sin embargo, en la literatura de todas las naciones, incluso los cuentos breves de Guy de Maupassant y de Bret Harte, existen pocas obras que encierren un análisis tan sutil de complicados sentimientos humanos en pugna, una descripción tan acertada de caracteres interesantes y originales y donde la psicología humana esté tan admirablemente entretejida con el fondo de la naturaleza: un mar apacible, olas amenazadoras o estepas infinitas, abrazadas por el sol. En el primero de los mencionados cuentos, veis realmente el promontorio que se introduce bien adentro de las “*olas que ríen*”, ese promontorio sobre el cual el pescador ha construido su cabaña; y comprendéis por qué Malva, la muchacha que lo ama y lo visita todos los domingos, ama aquel rinconcito del mismo modo como ama al pescador. Y después, en cada página quedáis sorprendidos de la inesperada variedad de rasgos delicados con que describe el amor de esta extraña y complicada naturaleza de Malva, y os admiráis asimismo de los aspectos imprevistos en que se os presenta en el espacio de pocos días el pescador, ex-aldeano, y su hijo, aldeano. La variedad de rasgos, refinados y brutales, tiernos y groseros, con que Gorki describe los sentimientos humanos, es tal, que, comparados con sus personajes, los de nuestros mejores

novelistas parecen tan simples —tan simplificados— como lo es una flor del arte decorativo europeo parangonada con una flor real.

Gorki es un gran artista; es un poeta; pero es también hijo de esa serie de novelistas del pueblo que Rusia ha tenido en el último siglo, y ha utilizado su experiencia: ha logrado por fin aquella feliz combinación de realismo e idealismo a la que aspiraron durante tantos años los novelistas populares rusos, Rieschótnikov y sus contemporáneos intentaron escribir cuentos de carácter ultrarrealista, sin rastro alguno de idealización. Se detenían cada vez que creían necesario generalizar, crear, idealizar. Tendían a escribir verdaderos diarios en los cuales los acontecimientos, grandes o chicos, importantes o insignificantes, fuesen referidos con la misma exactitud sin que jamás fuera cambiado el tono de la narración. Hemos visto que de esta manera, gracias al poder de su talento, lograron obtener los más fuertes efectos; pero lo mismo que el historiador que intenta en vano ser “imparcial” y cae siempre en la parcialidad, no consiguieron eludir la idealización que tanto temían. No pudieron evitarla. Una obra de arte es siempre personal; el autor puede proceder a su antojo, pero sus simpatías se manifestarán en su obra y siempre idealizará lo que responda a sus simpatías. Gorki ya no temió esa idealización. Grigorovich, por ejemplo, ha idealizado la paciencia y la sumisión del campesino ruso, que todo lo soporta y todo lo perdona, y hasta Rieschótnikov, inconscientemente, y tal vez contra su propia voluntad, ha idealizado la fuerza casi sobrenatural de resistencia que había observado en los Urales y entre la clase social ínfima de Petersburgo. Ambos, tanto el ultrarrealista como el romántico han idealizado algo. Gorki comprendió, al parecer, el significado de eso; en cualquier forma no es contrario a cierta idealización. Fiel a la verdad, es tan realista como Rieschótnikov; empero, idealiza en el mismo sentido que Turguéniev cuando describía a Rudin, Elena o Bazarov. Hasta sostiene que es necesario idealizar y escoge para la idealización al tipo que ha admirado, sobre todo entre los vagamundos que conoció: el rebelde. Esto explica también su éxito; resultó que los lectores de todas las naciones aguardaban inconscientemente tales tipos, como un alivio de la aburrida mediocridad y de la falta de fuertes individualidades en el medio ambiente.

La capa de la sociedad en que Gorki tomó los héroes de sus primeros cuentos cortos —que es donde mostró mejor su talento— es la de los vagamundos de la Rusia meridional: hombres que han roto con la sociedad normal; que no aceptan jamás el yugo del

trabajo constante; que sólo trabajan mientras lo desean, como obreros “ocasionales”, en los puertos del mar Negro; que duermen en asilos nocturnos de los alrededores de la ciudad, y vagan durante el estío de Odesa a Crimea y de Crimea a las estepas del Cáucaso meridional, donde encuentran siempre trabajo en el tiempo de cosecha.

El eterno lamento de pobreza y desventura, de abandono y desesperación, que era la nota predominante en los primeros novelistas populares, falta completamente en los cuentos de Gorki. Sus vagabundos no se quejan. *“De cualquier modo va bien —dice uno de ellos— no vale la pena lamentarse y llorar; esto no sirve de nada. Vive y resiste hasta que venga la ruina, y ya que estás vencido, aguarda la muerte. Esta es toda la sabiduría del mundo. ¿Comprendes?”*

En lugar de lamentar y llorar la dura suerte de sus vagabundos, vibra en los cuentos de Gorki una fresca nota de energía y de coraje, absolutamente nueva en la literatura rusa. Sus vagabundos son pobres como mendigos, pero esto no les preocupa. Beben, mas no se trata de la sombría embriaguez de desesperación que encontramos en Levitov. Aun el más oprimido de entre ellos —lejos de hacer una virtud de su desesperación, al igual que los héroes de Dostoievski— sólo sueña con reformar el mundo y enriquecerlo. Sueña con el momento en que “nosotros, los ex pobres, desaparezcamos, enriqueciendo a los antiguos Cresos con la riqueza del espíritu y la fuerza de la vida”. (*de Un error*).

Gorki no puede soportar los lamentos; no puede sufrir ese auto-tormento con el que tanto se deleitan los otros escritores rusos, que los héroes hamletizados de Turgueniev sabían expresar tan poéticamente y del cual Dostoievski había hecho una virtud y que en Rusia ofrece tan infinita variedad de ejemplos. Gorki conoce ese tipo, pero no se apiada de tales hombres. Es preferible el peor delincuente antes que uno de esos débiles egoístas que se roen continuamente el corazón e incitan a los otros a beber en su compañía, a fin de perorar ante ellos acerca de sus “*almas ardientes*”. Odia a esos seres “*llenos de compasión*” que, sin embargo, jamás se elevan por sobre su propia auto-conmiseración, aquellos que están “*llenos de un amor*” que no pasa de ser egoísmo. Gorki conoce demasiado bien a esos hombres que no titubean en sacrificar la vida de las mujeres que a ellos se confían, hombres que ni siquiera se detienen ante el asesinato, como Raskolnikov o los hermanos Karamazov, y que no obstante, se

lamentan de las circunstancias que los han impelido a ello. —“Y veo que los hombres no viven, sino que se preparan e invierten su vida en eso”, dice el viejo Izerguil en el cuento que lleva el mismo nombre.

—“Y cuando fracasan, perdiendo el tiempo, se ponen a quejarse del destino. ¿Qué tiene que ver el destino? ¡Cada cual crea su propio destino! Veo toda clase de hombres, pero los fuertes ¿dónde están? Se extinguen cada vez más”.

Sabiendo cómo sufren los “intelectuales” rusos de esa enfermedad del llanto, y cuán raros son entre ellos los idealistas agresivos, los verdaderos *rebeldes*, y por otra parte, cuán numerosos son los Nejdánov -*Tierras vírgenes*, de Turguéniev- aun entre los “políticos” que marchan con las cabezas gachas a Siberia, Gorki no toma sus personajes del ambiente de los “intelectuales”, porque cree que éstos se vuelven fácilmente “*prisioneros de la vida*”.

En *Varenka Olessova* expresa Gorki todo su desprecio por el “intelectual” común de principios del año 90. En esa novela nos presenta el tipo de una muchacha llena de vitalidad, una criatura demasiado primitiva, absolutamente ajena a cualquier idea de libertad y de igualdad, mas tan llena de vida intensa, tan independiente, tan personal, que no puede sino provocar el mayor interés. Ella se encuentra con uno de esos “intelectuales” que conocen y admiran los ideales elevados, aunque son débiles y están privados enteramente de la posibilidad de llevar una vida sana. Naturalmente, Varenka sonrío a la sola idea de que semejante hombre pueda enamorarse de ella; y Gorki la hace caracterizar al héroe común de las novelas rusas, en la forma que sigue: “*El héroe ruso es estúpido, pesado, está siempre de mal humor y pensando cosas extrañas. Se apiada de todos cuando es él el digno de piedad. Medita, divaga, hace insípidas declaraciones de amor y sigue meditando para decidirse a pedir la mano de su novia... y, después de casado, le dice una porción de tonterías a su mujer y la abandona*”. (*Varenka Olessova*).

El tipo favorito de Gorki es el rebelde, el hombre en plena rebeldía contra la sociedad, pero que al mismo tiempo es un hombre fuerte, potente; y como entre los vagabundos, en medio de los cuales había vivido, observara a lo menos el embrión de ese tipo, tomó sus más interesantes héroes de esa capa de la sociedad.

En *Konovalov* expone Gorki mismo la psicología, o mejor dicho, una psicología parcial de su héroe de vagabundos. Es un

“intelectual” en medio de aquellos que la vida ha humillado, en medio de esos seres andrajosos, hambrientos y amargados, semi-hombres y semi-bestias, que pululan por los bajos fondos de las ciudades. *“Es, generalmente, un hombre que no puede ser incluido en ningún grupo”*; es un hombre que *“ha quemado todos los puentes detrás de sí”*, adverso a todo, pronto en cualquier momento a descargar contra alguien su amargo escepticismo. El vagabundo de Gorki siente que en la vida ha sido derrotado, pero no busca la justificación de su derrota en las circunstancias. Konovalov, por ejemplo, no quiere admitir la teoría, tan en boga entre los cultos fracasados, de que es el triste producto de las condiciones adversas. *“Es menester ser de corazón muy débil para convertirse en semejante hombre”*. *“La vida no tiene justificación alguna... Vivo y siento nostalgia... ¿Por qué? No sé. No hay en mí un camino interior... ¿Comprendes? ¿Cómo decirlo? No hay esa chispa en mi alma... la fuerza, tal vez? ¡Allí falta algo, he ahí todo”*. Y cuando su joven amigo, que ha leído en los libros toda clase de justificaciones para la debilidad de carácter señala las *“oscuras fuerzas hostiles”* que rodean al hombre, Konovalov rebate: *“¡Pues apóyate con más fuerza! ¡Busca tu centro y apóyate”*.

Algunos de los vagabundos de Gorki, como es de presumir, están inclinados a filosofar. Meditan en torno a la vida humana y han tenido ocasión de conocerla. *“Todo hombre, dice en alguna parte, que haya sostenido alguna lucha con la vida y resultó vencido, y sufre en la despiadada prisión de su suciedad, es más filósofo que el mismo Schopenhauer, porque la idea abstracta jamás se exteriorizará en forma tan correcta y en tales imágenes como se expresa el pensamiento provocado en el hombre por el dolor”*. *“El conocimiento de la vida entre esta gente es verdaderamente extraordinario”*, dice en otro lugar.

El amor de la naturaleza es otro rasgo característico del vagabundo. *“Konovalov amaba la naturaleza con un amor profundamente inefable, que sólo se traslucía en el relampaguear de sus ojos. Cada vez que iba a los campos o se detenía en la ribera de un río, sentíase invadido por un sentimiento de paz y de amor que lo hacía más parecido a un niño. A veces, mirando al cielo exclamaba: —¡Ah, bien!; y en esa exclamación había más sentido y sentimiento que en las expresiones retóricas de muchos poetas... Al igual que muchas otras cosas, la poesía pierde su santa simplicidad y su espontaneidad si se convierte en una profesión”*.

No obstante, el vagabundo-rebelde de Gorki no es un

nietzscheano que desconozca todo lo que no esté comprendido en su estrecho egoísmo, o se considere un “super-hombre”; se requiere la “morbosa ambición” de un intelectual para crear el verdadero tipo del super-hombre nietzscheano. En los vagabundo de Gorki, como en sus mujeres de la clase más ínfima, encuéntrase rasgos de una grandeza de carácter y de una simplicidad que son incompatibles con la presunción egoísta del super-hombre. No los idealiza al extremo de hacer de ellos verdaderos héroes; esto no sería bastante fiel a la vida, puesto que el vagabundo es al fin y al cabo un hombre vencido. Pero muestra cómo algunos de estos hombres, gracias a la conciencia interior de sus propias fuerzas, tienen momentos de verdadera grandeza, en que ni esta fuerza interior basta para hacer de un Orlov -*Los Orlov*- o de Ilia -*Los Tres*- un verdadero héroe, es decir, un hombre que lucha contra los que son más fuertes que él. Parece que Gorki preguntara: ¿Por qué vosotros, los intelectuales, no tenéis un colorido individual, no os subleváis tan abiertamente contra la sociedad que criticáis y no sois tan fuertes como estos hombres perdidos?

El talento de Gorki se revela especialmente en los cuentos cortos; mas cuando, al igual que sus contemporáneos Korolenko y Chéjov, ha intentado escribir una novela extensa que requiere un amplio desarrollo de los caracteres, no ha tenido éxito. Su relato *Tomás Gordiev*, a pesar de algunas bellas e impresionantes escenas, es en su conjunto mucho más débil que la mayor parte de sus cuentos. Y en tanto que la primera parte de *Los Tres* —la vida idílica de tres jóvenes, sobre la que ya se proyecta la sombra trágica del futuro— nos hace creer, al principio, que hallaremos en esta novela una de las mejores producciones de la literatura rusa, el final, empero, nos desilusiona. El traductor francés de dicha novela ha preferido ponerle fin en la parte donde Ilia se encuentra sobre la tumba del hombre que ha asesinado, en lugar de elevar la acción hasta el fin indicado por el autor.

La razón por qué Gorki no ha tenido éxito en este sentido, es naturalmente una cuestión sumamente difícil y delicada. Una razón puede, sin embargo, aducirse. Gorki, como Tolstói, es un artista demasiado honesto para “inventar” un fin que no le ha sugerido la vida real de sus héroes, aun cuando tal fin resultase muy pintoresco; por lo demás, la clase de hombres que describe tan admirablemente no posee la consistencia y la unidad que son necesarios para hacer perfecta una obra de arte y darle ese acorde final sin el cual no es completa.

Tomemos, por ejemplo, a Orlov en *Los Orlov*. “*Mi alma arde en mí —dice— tengo necesidad de espacio para dar pleno desahogo a mi fuerza. ¡Eh-ma! ¡Siento en mí una fuerza indomable! Si el cólera pudiese ser un hombre, un gigante —hasta el mismo Ilía Muromietz— lucharía contra él! Aunque fuera una lucha a muerte, diría: tú eres una fuerza, pero yo, Grischka Orlov, también soy una fuerza; veamos cuál de los dos vencerá*”.

Mas esta fuerza no dura largo tiempo. En otro lugar dice Orlov, que “*se siente empujado simultáneamente hacia los cuatro extremos de la tierra*”, y que su destino no es luchar contra los gigantes, sino ser un vagamundo. Y así concluye efectivamente. Gorki es un artista demasiado grande para hacer de él un vencedor en una lucha de gigantes. Y lo mismo ocurre con Ilía en *Los Tres*. Es éste un tipo vigoroso, y cabe preguntar: ¿por qué no ha pintado Gorki cómo comienza una vida nueva, bajo la influencia de los jóvenes socialistas con quienes se encuentra? ¿Por qué no lo hace morir en uno de aquellos sangrientos choques entre obreros huelguistas y soldados, que acaecían en Rusia exactamente en el periodo en que Gorki compuso su novela? Pero también esta vez la respuesta de Gorki sería que estas cosas no suceden en la vida real. Hombres como Ilía, que sueñan sólo con la “*verdadera vida de un comerciante*”, no toman parte en el movimiento obrero, y por eso infunde a su héroe una vida más prosaica haciéndole aparecer miserable y mezquino en su ataque a la mujer del oficial de policía, de manera que las simpatías del lector pasen más bien a la mujer, antes que hacer de Ilía una figura destacada en un conflicto huelguista. Si hubiese sido posible idealizar a Ilía de manera que sobrepasase los límites permitidos en la idealización, Gorki lo habría hecho probablemente, puesto que es partidario de la idealización en el arte realista; pero esto hubiese sido romanticismo puro.

Siempre con más ahínco vuelve Gorki a la idea de que es indispensable un ideal en la obra del novelista. “*La razón de la opinión predominante (en la sociedad rusa) —dice— es el olvido del idealismo; los que han desterrado de su vida todo romanticismo, han quedado completamente desnudos... Esta es la razón por qué somos tan poco interesantes unos para otros, tan repulsivos uno para el otro*”. (de *Un error*).

Y en el cuento *El lector* (1898) desarrolla más detenidamente sus principios estéticos. Refiere cómo uno de sus primeros trabajos, no bien publicado, se leyó una noche en un círculo de

amigos. Se le hicieron muchos cumplimientos, y después de haber abandonado la casa, vagaba solo por la desierta calle, sintiéndose feliz por primera vez en su vida. De pronto fue alcanzado por un desconocido, a quien no había visto entre los presentes a la lectura, quien comenzó a hablarle sobre los deberes de un autor.

“Debéis convenir conmigo —dice el desconocido— que el deber de la literatura consiste en ayudar al hombre a conocerse a sí mismo, a despertar la fe en sí mismo, a desarrollar su propio deseo de verdad, a combatir lo que de malo haya en los hombres, a encontrar lo que de bueno posean, a hacer germinar en sus almas la vergüenza, la ira y el coraje; en una palabra, hacer todo lo posible para que los hombres se hagan fuertes y capaces, en el significado ideal de la palabra, a fin de que puedan llenar su vida con el espíritu santo de la belleza”.

“Pareceme que de nuevo tenemos necesidad de ensueños, de bellas creaciones de nuestra fantasía, de ilusiones, porque la vida que hemos construido es demasiado pobre en colores, demasiado oscura y triste... Probemos, tal vez la fantasía ayudará a los hombres a levantarse por un momento, por encima de la tierra, para poder encontrar en ella su verdadero puesto, el sitio que ha perdido”.

Pero más adelante Gorki hace una confesión que explica quizás por qué no tuvo éxito con las novelas largas:

“He descubierto en mí mismo —dice— innumerables buenos sentimientos y anhelos, buena parte de lo generalmente se denomina bondad; pero un sentimiento que pueda unificar todo esto, un pensamiento claro, bien fundado, que abrace todos los fenómenos de la vida, esto no lo he encontrado en mi camino”.

Leyendo esto se piensa inmediatamente en Turguéniev, que veía en tamaña “libertad”, en semejante comprensión del universo de la vida, la primera condición para ser un gran artista.

“¿Podéis —pregunta El lector— crear en el hombre aun la más pequeña ilusión que eleve su alma? ¡No!... Vosotros todos, maestros de nuestro tiempo, tomáis de los hombres mucho más de lo que dais, porque sólo habláis de los errores, y únicamente veis éstos. Empero, los hombres han de tener también buenas cualidades: hasta vosotros las poseéis, ¿no es verdad?... Y vosotros ¿en qué os diferenciáis de los centenares de hombres vulgares que describís tan severa y duramente, considerándoos como profetas y buscadores de pecados? ¿En mérito al triunfo de la virtud? ¿Pero

no notáis que vuestros continuos esfuerzos de clasificar y definir la virtud y el vicio se han embrollado entre sí, como dos ovillos de hilo blanco y negro que a fuerza de mezclarse han tomado un color gris? Dudo que Dios os haya enviado sobre la tierra. Si Él hubiese querido mandar mensajeros habría elegido hombres más fuertes que vosotros. Hubiera encendido sus corazones con el fuego de un apasionado amor a la vida, a la verdad, a los hombres”.

“Nada más que vida cotidiana, con hombres de todos los días, pensamientos de todos los días, y acontecimientos de todos los días” —continúa despiadadamente El Lector. “¿Cuándo hablaréis del espíritu rebelde, de la necesidad de renacimiento del espíritu? ¿Dónde está el llamamiento por la creación de una vida nueva? ¿Dónde están las lecciones del valor? ¿Dónde están las buenas palabras que deberían dar alas al alma?”.

“Confiesa que no sabes describir la vida de manera que tus imágenes despierten en los hombres un sentimiento de vergüenza vengativa y un ansia de crear nuevas formas de vida... ¿Eres capaz de infundir a la vida nueva energía como lo hicieron otros?”.

“Veo a mi alrededor muchos hombres inteligentes, pero pocas naturalezas nobles entre ellos, y estos pocos son almas truncadas y enfermas. No sé por qué será así, pero es así; cuanto mejor es el hombre, cuanto más pura y honrada es su alma, tanto menos energía posee, tanto más enfermizo es y tanto más dura es su vida... Pero por más que los hombres sientan nostalgia de algo mejor, carecen de fuerza para crearlo”.

“Y otra cosa —dijo después de una pausa mi extraño interlocutor—. ¿Puedes tú despertar en el hombre una risa llena de la alegría de la vida, capaz de purificar su alma? Mira, los hombres casi han olvidado la buena y sana risa”.

“El sentido de la vida no está en la dicha, y con la satisfacción de sí mismo, no se contentará el hombre; después de todo es superior a esto. El sentido de la vida reside en la belleza y en la fuerza de la aspiración de un fin, y es menester que cada momento de la existencia tenga su mira superior... Ira, odio, valor, vergüenza y aversión y finalmente la desesperación, he ahí las palancas por medio de las cuales se puede destruir todo sobre la tierra... ¿Qué cosa podéis hacer vosotros para despertar en el hombre la sed de vida si sólo lloráis, suspiráis y bostezáis, o sólo pintáis lo que veis?”.

“¡Oh! ¡Si viniese un hombre sereno y vibrante de amor, con un

corazón ardiente y un espíritu potente, capaz de abrazar todo en sí! En la sofocante atmósfera del ignominioso silencio, sus proféticas palabras resonarían como los tañidos de una campana que tocase a rebato y posiblemente hasta las míseras almas de los muertos vivientes se estremecerían!”.

Estas ideas de Gorki sobre la necesidad de algo que esté por encima de la vida todos los días —capaz de elevar el alma— explican también su último drama, *Albergue de noche*, que tanto éxito obtuviera en Moscú, aun cuando presentado por los mismos artistas en Petersburgo, fue fríamente acogido. La idea fundamental de esa obra recuerda *El pato silvestre* de Ibsen. Los habitantes del asilo nocturno sólo pueden vivir mientras conserven alguna ilusión: el actor ebrio sueña con curarse en algún instituto especial; una muchacha perdida busca su salvación en la ilusión de un verdadero amor y así sucesivamente. La situación dramática de estos seres que tan poco apego tienen a la vida, se acentúa no bien se destruyen sus ilusiones. El drama es potente. Empero debe perder en escena a causa de su imperfección técnica -un cuarto acto superfluo, y la inútil aparición de una mujer en la primera escena-. Mas, prescindiendo de estos defectos, las escenas son muy dramáticas, las situaciones profundamente trágicas, la acción se desarrolla rápidamente y los diálogos de los habitantes del asilo nocturno y su filosofía de la vida están reflejados en forma altamente artística. Se ve que Gorki no ha dicho aún su última palabra. La cuestión reside en saber si en las clases sociales en medio de las cuales vive ahora, podrá descubrir el ulterior desarrollo de los tipos que él, mejor que nadie, conoce. ¿Encontrará entre ellos el material correspondiente a sus principios estéticos que han sido hasta ahora la fuente de su fuerza?

Estas eran las preguntas que me hacía en 1904. Al año siguiente comenzó en Rusia el movimiento revolucionario (llamado de 1905) y Gorki tomó parte en él. Luego decidió emigrar y por cierto número de años su obra perdió la frescura y la inspiración de sus primeros cuentos cortos. Sólo en el libro *Mi vida en la niñez*, publicado después de su vuelta a Rusia, ha demostrado una vez más sus cualidades creadoras, de las que se ha hablado más arriba.

CAPÍTULO VIII

LITERATURA PÓLITICA, SÁTIRA, CRÍTICA LITERARIA. NOVELISTAS CONTEMPORANEOS.

SUMARIO: -La literatura política. - Obstáculos por parte de la censura. - Los "círculos". - Occidentalistas y eslavófilos. - La literatura política en el exterior; Herzen. - Ogarev. - Bakunin. - Lavrow. - Stepniak. - Chernischevski y *El Contemporáneo*. - Schtchedtin (Saltikov). - Crítica literaria; Su importancia en Rusia. - Bielinski. - Dobroliubov. - Pisarev. - Mijailovski. - *¿Qué es el arte?*, de Tolsói. - Novelistas contemporáneos: Oertel. - Korolenko. - La corriente literaria contemporánea: Merejkovski. - Borborikin. - Potapenko. - Chéjov.

LA LITERATURA POLÍTICA

Hablar de literatura política en un país en que no existe libertad política y en el cual nada puede ser impreso sin pasar previamente por una rigurosa censura, suena como una ironía. Y, sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos del gobierno para impedir la discusión de temas políticos en la prensa y también en los círculos privados, tales discusiones se celebraban bajo todas las formas posibles y con cualquier pretexto imaginable. El resultado- sin exageraciones que, en el círculo necesariamente limitado de los "intelectuales" rusos, existe, en materia política, el mismo interés que en los círculos cultos de cualquier otro país de Europa, y que cierto conocimiento de la vida política de las otras naciones está sumamente difundido entre el público lector de la sociedad rusa. Sólo el conocimiento de la historia política de la Europa moderna ha sido más limitado, dada la imposibilidad de discutir este asunto en la prensa y en la Universidad.

Es sabido que todo lo que se imprime en Rusia, hasta el día de hoy, debe ser sometido a la censura antes e inmediatamente después de ir a la imprenta. Para fundar una revista o un diario el editor debe dar suficientes garantías de que sus opiniones políticas no son "demasiado progresistas"; de otro modo no se conseguirá la autorización del ministerio del Interior para fundar el diario o la revista o para ocupar el cargo de director de ella. En ciertos casos un diario o una revista que se publica en una de las dos capitales -pero nunca en provincias- puede conseguir permiso para aparecer sin pasar por las manos de la censura antes de ir a la imprenta; pero apenas comienza a imprimirse hay que mandar un ejemplar al

ensor, y cada número puede ser secuestrado e impedida su circulación, antes de salir a la venta, sin hablar de las persecuciones que vienen luego. La impresión de libros está supeditada a las mismas condiciones. Y aún después de haber sido autorizado por el censor, un libro o un diario pueden ser perseguidos todavía. La ley 1064 indica con precisión las condiciones bajo las cuales podía ser iniciada una persecución semejante; a saber: la denuncia debe ser presentada ante un tribunal en el término de un mes de la publicación; pero esta ley jamás fue respetada por el gobierno. Secuestrábanse y se destruían libros sin previa denuncia al tribunal, y conozco editores a quienes se les advirtió que si insistían en presentarse ante la justicia, serían desterrados a una lejana provincia por vía administrativa.

Y esto no es todo. Un diario o una revista pueden recibir una primera, una segunda o tercera amonestación, y después de la tercera ser suspendidos, en virtud de esta simple represión. Además, el Ministro del Interior, los gobernadores de las provincias y finalmente los jefes de policía de las capitales, pueden prohibir por cierto tiempo la venta del diario en las calles y en los quioscos, o privarlo del derecho de insertar anuncios.

Las armas de castigo, como se ve, son muchas y variadas; pero hay más todavía. Es el arma de las circulares ministeriales. Supongamos que se ha producido un huelga o que se ha descubierto un caso escandaloso de soborno. Inmediatamente todos los diarios y revistas reciben una circular del Ministerio del Interior prohibiéndoles hablar de la huelga o del escándalo administrativo. Hasta los acontecimientos de escasa importancia son sofocados de este modo. Hace unos años se representó en un teatro de Petersburgo una comedia antisemita. La pieza estaba impregnada del peor odio nacional contra los hebreos, y la actriz que debía desempeñar el papel principal se negó a hacerlo. Prefirió rescindir el contrato con el empresario antes que representar su parte. En su lugar fue contratada otra artista. Esto llegó a conocimiento del público y en la primera representación hizo una formidable demostración de protesta contra los actores que habían tomado parte en la comedia y contra el autor de esta. Cerca de ochenta personas -en su mayoría estudiantes, escritores y otros jóvenes- fueron arrestados en el teatro y durante dos días los diarios de Petersburgo discutieron el incidente; pero apareció una circular ministerial que prohibía todo comentario que se refiriese a los sucesos acaecidos, y al tercer día no se hablaba una sola

palabra del asunto en ningún diario de Rusia.

Las discusiones sobre el socialismo, sobre la cuestión social en general y sobre el movimiento obrero, son continuamente prohibidas por circulares ministeriales, sin hablar de los escándalos de la corte y de la alta sociedad o de los robos que de cuando en cuando se descubren en la alta administración. En las postrimerías del reinado de Alejandro II, las teorías de Darwin, Spencer y Buckle fueron prohibidas mediante el mismo sistema, y las obras de estos escritores no podían figurar en las bibliotecas públicas. Esto es lo que significa la censura hoy día.

Acerca de lo que era en los tiempos pasados, podría escribirse un libro divertidísimo entresacando de la *Historia de la Censura*, de Skabichevski, diversos hechos curiosos de los censores. Bastará decir que cuando Pushkin, hablando de una señora escribió, “tus facciones divinas” o “la belleza celestial”, el censor borró los versos y escribió con tinta roja sobre el manuscrito que tales expresiones eran sacrílegas y no podían ser permitidas. Los versos eran mutilados por el censor sin respetar las leyes de la versificación, y algunas veces aquel introducía en una novela escenas compuestas por él.

En tales condiciones, el pensamiento político tenía que buscar continuamente nuevas formas para hallar su expresión. Debido a esto formóse en las revistas y en los diarios un lenguaje especial para tratar los asuntos prohibidos y para expresar las ideas que la censura podía prohibir, y esta manera de escribir aplicase también en las obras de arte. Algunas palabras dichas por un Rudín o Bazarov en una novela de Turguéniev eran suficientes para abrir ante el lector un mundo de ideas. No obstante, era necesario hallar otros medios de expresión, fuera de las simples alusiones y, por consiguiente, el pensamiento político encontró una expresión en otros campos: primeramente, en los círculos filosóficos y literarios, que ejercieron una poderosa influencia sobre la literatura del año 40; luego, en la crítica de arte, en la sátira y en la literatura publicada en el extranjero: en Suiza e Inglaterra.

LOS “CÍRCULOS”. -OCCIDENTALISTAS Y ESLAVÓFILOS-

En el cuarto y quinto decenio del siglo XIX los “círculos” desempeñaron un papel importante en el desarrollo intelectual de

Rusia. En aquella época no era posible dar expresión, en forma impresa, al pensamiento político. Los dos o tres periódicos oficiales que la censura consentía eran absolutamente insignificantes; la novela, el drama, la poesía, sólo podían ocuparse de asuntos superficiales, y las más significativas obras de ciencia y filosofía eran prohibidas como cualquier literatura ligera. El único medio para cambiar ideas eran las conversaciones privadas, y por esto los mejores hombres de aquel tiempo ingresaban en algún "círculo" donde se debatían en conversaciones amistosas las ideas más o menos avanzadas. Al frente de estos círculos hallábanse hombres como: Stankevich (1817-1840), que es recordado en cualquier historia de la literatura rusa, aún cuando no ha escrito nada, debido a la influencia moral que ejerciera sobre los círculos. El relato *Jakov Pasinkov*, de Turguéniev, fue escrito bajo la impresión de una de esas personalidades.

Es evidente que, dadas estas condiciones, no había lugar para el desarrollo de partidos políticos en el verdadero sentido de la palabra. No obstante, a partir de la mitad del siglo XIX hicieron notar dos corrientes principales del pensamiento filosófico y social, que tomaron el nombre de "Occidentalistas" y "Eslavófilos". Los occidentalistas eran partidarios de la civilización de la Europa Occidental; Rusia, sostenían, no es una excepción en la gran familia de las naciones europeas. Ella deberá pasar inevitablemente por las mismas fases de desarrollo por que ha pasado la Europa occidental, y por consiguiente su primer paso tendrá que ser la abolición de la servidumbre y después el desarrollo de las mismas instituciones constitucionales que se han elaborado en la Europa Occidental. Los eslavófilos, por otra parte, opinaban que Rusia tenía su propia misión que cumplir. Ella no ha conocido una invasión exterior como las de los normandos; ha conservado en todo tiempo la estructura social del antiguo periodo del clan, y por lo tanto debe seguir las líneas originales de desarrollo, de acuerdo con lo que los eslavófilos describen como los tres principios fundamentales de la vida rusa: la iglesia greco-ortodoxa, el poder absoluto del zar y la familia patriarcal. Estos programas, naturalmente, eran demasiado vastos, y admitían muchos matices y graduaciones.

Así, para la gran masa de los "occidentalistas" del decenio sexto del siglo XIX, el liberalismo al estilo de los Whigs ingleses, o del francés Guizot, era el ideal más elevado que debía perseguir Rusia. Más aún: creíase también que todo cuanto ha ocurrido en la Europa occidental en el curso de su evolución -el despoblamiento

de las aldeas, los horrores del capitalismo señalados en Inglaterra en el año 40 por las comisiones parlamentarias, el poder de la burocracia que se había desarrollado en Francia, etc.- debía producirse inevitablemente también en Rusia, pues tales son las leyes incontestables de la evolución. Esa era la opinión del tipo común del occidentalista.

Los más inteligentes y más cultos representantes de este partido: Bielinski, Herzen, Chernischevski, Turguéniev, que se hallaban bajo la influencia del pensamiento progresista europeo tenían opiniones distintas. A su modo de ver, la difícil situación de los obreros industriales y agrícolas de la Europa occidental, causada por el ilimitado poder que los hacendados y los capitalistas habían conquistado en los Parlamentos, así como la limitación de la libertad política introducida en los Estados continentales de Europa mediante su centralización burocrática, no constituían de modo alguno una “necesidad histórica”. Sostenían que Rusia no debe necesariamente repetir los mismos errores; por el contrario: deberían aprovechar la experiencia de sus hermanas mayores, y si Rusia llegaba a alcanzar la era del industrialismo sin abolir la propiedad comunal de la tierra o la autonomía de ciertas partes del imperio, o el gobierno independiente del “mir” en sus aldeas, esto representaría para ella una ventaja considerable. Sería por ende un gran error político facilitar la destrucción de la comunidad de la aldea, permitir que la tierra fuera monopolizada por la nobleza del campo y consentir que la vida política de un territorio tan extenso y variado quedase reducida al poder de un gobierno central conforme a las ideas prusianas y napoleónicas de centralización -política- y especialmente ahora cuando la potencia del capitalismo es tan grande.

Análogos matices de opiniones hallábanse también entre los eslavófilos. Sus mejores representantes -los dos hermanos Aksakov, los hermanos Kirievski, Jomiadov y otros- eran mucho más progresistas que la masa de su partido. El eslavófilo común era simplemente un fanático del absolutismo zarista y de la iglesia ortodoxa, y añadía por lo general a estos sentimientos una especie de sentimental inclinación al “hermoso tiempo pasado”, bajo cuya denominación entreveía varias cosas: las costumbres patriarcales del tiempo de la servidumbre, las modalidades de la vida de campaña, los cantos populares, las tradiciones y los trajes nacionales. En aquella época apenas comenzaba a ser estudiada la verdadera historia de Rusia, y los eslavófilos no sospechaban que

había dominado en Rusia el principio federalista hasta la invasión tártara: que la autoridad de los zares moscovitas era una creación relativamente posterior (de los siglos XV, XVI y XVII) y que la autocracia no era del todo herencia de la “antigua” Rusia, sino principalmente obra de aquel mismo Pedro I a quien ellos maldecían porque había introducido bruscamente en Rusia costumbres occidentales. Pocos eran también entre ellos los que sabían que la religión de la gran masa del pueblo ruso no era la religión predicada por la iglesia ortodoxa oficial, sino centenares de creencias disidentes de sectas místicas y racionalistas. De este modo llegaron a creer los eslavófilos que ellos representaban los ideales del pueblo ruso, cuando en realidad representaban los ideales del estado ruso y de la Iglesia de Moscú, que tienen un origen mixto: bizantino, latino y mongólico. En la niebla de la metafísica alemana, especialmente la de Hegel, que por entonces estaba muy en boga, y también a causa de la terminología abstracta empleada en la primera mitad del siglo XIX, la discusión de semejantes temas podía durar muchos años sin llegar a una conclusión concreta. No obstante, hay que reconocer que los mejores representantes de los eslavófilos han contribuido en buena parte a la creación de una escuela de la historia y del derecho que ha colocado sobre sólidas bases los estudios históricos en Rusia, por cuanto establecieron una rigurosa distinción entre la historia y el derecho del Estado ruso y la historia y el derecho del pueblo ruso. KOSTOMAROV (1818-1855), SABIELIN (nacido en 1820), BIELIAEV (1810-1873) fueron los primeros en escribir una verdadera historia del pueblo ruso, y de éstos, los dos últimos eran eslavófilos, y el primero, nacionalista ucranio, tomó también sus ideas científicas de los eslavófilos. Ellos fueron los que pusieron en evidencia el carácter federalista del primer periodo de la historia rusa. Destruyeron la leyenda creada por Katamzín acerca de la transmisión ininterrumpida del poder zarista como una especie de herencia milenaria, desde los tiempos de Rurik hasta nuestros días. Hicieron resaltar también los medios violentos con que los príncipes de Moscú habían destruido la independencia de las ciudades republicanas del periodo premongólico, convirtiéndose poco a poco, mediante la ayuda de los kanes mongoles en zares de Rusia. Describieron -especialmente Bieliaiev en su *Historia de los campesinos rusos*-, la terrible historia del desarrollo de la servidumbre, empezando con el siglo XVII, bajo el poder de los zares moscovitas. Otro mérito de los eslavófilos fue el de haber establecido el hecho de que en Rusia existen dos códigos diversos:

el código del imperio, que es el de las clases cultas, y el derecho popular, que -al igual que el derecho normando de Jersey-, se distingue fundamentalmente del primero, siendo con frecuencia mejor que éste, gracias a sus conceptos sobre la propiedad de la tierra, la herencia, etc. Es el derecho vigente entre los campesinos, y sólo difiere en las diversas provincias por algunos detalles. El reconocimiento de este hecho condujo a resultados inesperados en la vida de Rusia y de sus colonias.

A falta de vida política, las luchas filosóficas y literarias entre los eslavófilos y los occidentalistas preocuparon a los mejores espíritus de los círculos literarios de Petersburgo y de Moscú, entre los años 1840 y 1860. La cuestión de si cada nacionalidad es o no la portadora de una determinada misión histórica, y si Rusia tiene tal misión en especial, fue debatida apasionadamente en los círculos a los cuales pertenecían en el año cuarenta Bakunin, el crítico Bielinski, Herzen, Turguéniev, los Aksakov y los Kireivski, Kavelin, Botkin y, en general, los mejores hombres de la época. Más tarde, cuando fue abolida la servidumbre -de 1857 a 1863-, las condiciones del momento produjeron un raro acuerdo entre eslavófilos y occidentalistas en ciertas cuestiones importantes. Los occidentalistas-socialistas, como Chernischevski, coincidían con los eslavófilos de ideas avanzadas en el deseo de mantener las instituciones fundamentales de los aldeanos rusos: la comunidad de la aldea, el derecho popular y los principios federalistas. Por otra parte, los eslavófilos más avanzados hacían notables concesiones a los ideales de la Europa occidental expresados en la "Declaración de la Independencia" y en la "Declaración de los derechos del hombre". A estos años -1861- aludía Turguéniev cuando decía en *Nido de Hidalgos* que en la discusión entre Levretzki y Pushkin, él, Turguéniev, "inveterado occidentalista", había puesto en boca del defensor de las ideas eslavófilas argumentos superiores, en virtud de la estimación que merecía aquel en la vida real. Naturalmente, esa concordancia no subsistió mucho tiempo, y los occidentalistas disintieron bien pronto de los eslavófilos en la cuestión concerniente a los eslavos de los Balcanes.

Hoy la lucha entre occidentalistas y eslavófilos ha terminado. VLADIMIRO SOLOVIOV (1853-1900), el simpatiquísimo filósofo cuya muerte prematura causó honda pena en todos los círculos, colaboró con Aksakov en su periódico *Rusi* solo en los primeros años de su carrera literaria. Conocía demasiado la historia y la filosofía, y poseía una mente demasiado privilegiada para

estancarse en el “nacionalismo” eslavófilo, y ya en 1884 inició una notable polémica con Aksakov y en general contra los principios fundamentales del eslavofilismo.

Por lo que respecta a los actuales representantes de esta escuela, no poseen nada de la inspiración que caracterizaba a los fundadores de la misma; han descendido al nivel de los simples soñadores imperialistas y de nacionalistas belicosos o de ultramontanos ortodoxos, sin influencia espiritual ninguna. En el momento actual la lucha se mantiene principalmente entre los defensores de la autocracia y los luchadores por la libertad; entre los defensores del capital y los del trabajo; entre los defensores de la centralización y de la burocracia y los partidos del principio federalista republicano de las comunas y de la independencia de la comunidad de la aldea, el “mir”.

LA LITERATURA POLÍTICA EN EL EXTERIOR

Fue un gran impedimento para Rusia el hecho de que ninguna región de los países eslavos halla disfrutado de un libertad política como, por ejemplo, Suiza o Bélgica, que pudiese ofrecer a los desterrados políticos rusos un asilo en el cual no se sintieran tan aislados de su patria. Los que huían de Rusia tuvieron por eso que refugiarse en Suiza o en Inglaterra, donde vivieron hasta hace poco como extranjeros.

Tampoco Francia -con la cual tenían mayores puntos de contacto- les abría siempre de buen grado sus puertas, mientras que los dos países más cercanos a Rusia -Alemania y Austria- faltos a su vez de libertad, permanecían cerrados para los expatriados políticos. Debido a esto, hasta hace poco la emigración de Rusia, a causa de persecuciones religiosas y políticas, ha sido insignificante, y durante el siglo XIX la literatura política publicada en el extranjero ha ejercido en Rusia una real influencia sólo por espacio de algunos años. Esto ocurría en el tiempo en que Herzen publicaba su “*Kolokol*” -“La Campana”-.

A.I. HERZEN (1812-1870), nació en una rica familia de Moscú -su madre era alemana- y fue educado en el vetusto y señorial barrio moscovita de las “Viejas Caballerizas”. Un emigrante francés, un preceptor alemán, un maestro ruso, gran admirador de la libertad, y la rica biblioteca de su padre, formada en su mayor

parte por las obras de los filósofos franceses y alemanes del siglo XVIII, tal fue la influencia bajo la que se educó Herzen. La lectura de los enciclopedistas franceses dejó huellas profundas en su espíritu, de tal suerte, que, más tarde, cuando, como casi todos sus jóvenes amigos, se dedicó al estudio de la metafísica alemana, no abandonó los métodos concretos de pensar y el criterio realista sobre las cosas que tomara de los filósofos franceses del siglo XVIII.

En la Universidad de Moscú frecuentó la Facultad de física y matemáticas. En aquellos años, la revolución francesa de 1830, que rompió la sombría reacción que imperaba desde comienzos del siglo, produjo una honda impresión sobre los hombres pensantes de toda Europa, y el círculo de jóvenes en que figuraban Herzen, su amigo íntimo el poeta Ogarev, el futuro investigador del folclore ruso, V. Pasek, y varios otros, pasó noches enteras leyendo y discutiendo cuestiones políticas y sociales, especialmente el saint-simonismo. Bajo la impresión de lo que ellos sabían de los decembristas, Herzen y Ogarev, siendo aún muchachos, habían hecho el “juramento de Aníbal” de vindicar la memoria de estos precursores de la libertad. En una de las reuniones de este círculo juvenil, con motivo de una fiesta de camaradería, cantáronse varias canciones que contenían alusiones poco respetuosas hacia el zar Nicolás. Habiéndolo sabido la policía secreta, allanó las casas de esos jóvenes arrestándolos a todos. Algunos fueron expulsados de Moscú y otros hubieran sido enrolados en un batallón, como Poleschiaiev y Schevehenko, si altos personajes no hubieran intervenido en su favor. Herzen fue deportado a la remota ciudad de Perm, de donde fue trasladado a Viatka y más tarde a Vladimir. En total estuvo desterrado cinco años.

En 1840, al permitírsele retornar a Moscú, encontró los círculos literarios, bajo la influencia de la filosofía alemana y sumidos en abstracciones metafísicas. El “absoluto” de Hegel, su trilogía acerca del progreso humano y su “todo lo que existe es racional”, eran discutidos acaloradamente. La tesis de Hegel sobre la racionalidad de lo existente había conducido a los hegelianos rusos, a cuya cabeza se encontraban N. S. STANKIEVICH (1813-1841), y MIGUEL BAKUNIN (1814-1879), a la conclusión de que también el despotismo es racional. Bielinski, reconociendo la “necesidad histórica” hasta del absolutismo de entonces, expresó este punto de vista, con su acostumbrada vehemencia, en un célebre artículo sobre el *Aniversario de Borodino*, de Pushkin. El mismo Herzen, naturalmente, se sintió impulsado a estudiar la

filosofía de Hegel, pero este estudio no cambió sus concepciones: siguió siendo admirador de los principios de la gran revolución francesa. Más tarde, cuando Bakunin pasó al extranjero, en 1842, y desentendiéndose de la nebulosa filosofía alemana abandonó Berlín y empezó a difundir entre sus amigos de Moscú y Petersburgo las doctrinas socialistas que a la sazón se desarrollaban en Francia, la orientación de esos círculos cambió radicalmente, y Bielinski, junto con los demás, dedicáronse al estudio de los socialistas franceses, prendándose de Pierre Leroux. Ellos formaron el ala izquierda de los “occidentalistas”, al que se adhirieron Turguéniev, Kavelin y muchos otros, apartándose por completo de los eslavófilos.

Hacia fines del año 1840, Herzen fue nuevamente desterrado, esta vez a Novgorod, y sólo gracias a los grandes esfuerzos de sus amigos se le autorizó, un año después, volver a Moscú. Una vez allí, Herzen se empeñó en obtener permiso para irse al extranjero. Partió de Rusia en 1847 para no retornar jamás. En el exterior encontróse Herzen con algunos de sus amigos, y después de un viaje por Italia, que por entonces hacía heroicos esfuerzos para librarse del yugo austriaco, encontróse con sus amigos en París, en vísperas de la revolución de 1848.

Allí experimentó Herzen el juvenil entusiasmo del movimiento que abrazó a toda Europa en la primavera de 1848, así como las desilusiones y la masacre del proletariado parisiense durante las terribles jornadas de junio. El barrio en que habitaba junto con Turguéniev fue rodeado por un cordón de agentes de policía, que conocían personalmente a ambos, y encerrados en sus cuartos sólo podían morderse los labios de rabia al oír el estampido de los fusiles que les anunciaban que los obreros vencidos y apresados eran fusilados en masa por la burguesía triunfante. Ambos escritores dejaron notables descripciones de aquellos días. La descripción de Herzen en las páginas llenas de sentimiento de su obra *Desde la otra orilla*, pertenece a las mejores producciones de la literatura rusa.

Una profunda decepción invadió a Herzen cuando todas las esperanzas que la revolución había hecho germinar quedaron tan rápidamente defraudadas y una terrible reacción se desencadenó por toda Europa restableciendo la dominación austriaca sobre Italia y Hungría, abriendo el camino a París para Napoleón III y sofocando en todos los lugares los más pequeños vestigios del movimiento socialista, ampliamente difundido. Herzen sintió una

honda desesperación en lo que se refiere a la civilización de la Europa occidental, y así lo ha expresado en términos conmovedores en su libro *Desde la otra orilla*. Es un grito de desesperación, el grito de un profeta político por boca de un gran poeta.

Más tarde Herzen fundó en París, en compañía de Proudhon, un periódico: "*La Voz del Pueblo*", cada uno de cuyos números era confiscado por la policía de Napoleón III. El periódico no pudo sobrevivir, y bien pronto Herzen fue expulsado de Francia. Adoptó la ciudadanía suiza y más adelante, después de la trágica muerte de su madre y de su hijo menor -quienes perecieron en un naufragio- radicose finalmente en Londres, en otoño de 1852. Allí aparecieron ese mismo año las primeras hojas, en una imprenta rusa libre, y bien pronto Herzen ejerció desde el extranjero una poderosa influencia en Rusia. Primeramente publicó una revista, mejor dicho, una antología, que llamó *La Estrella Polar*, en recuerdo del almanaque literario que con el mismo nombre había publicado el poeta Rileiev -ver capítulo I-. En esta revista, que produjo inmediatamente gran impresión en Rusia, publicó, además de artículos políticos y preciosos materiales sobre la historia reciente de Rusia, sus admirables memorias: *Hechos pasados y pensamientos*.

Prescindiendo del valor histórico de estas memorias -Herzen conocía todas las personalidades históricas de su época- es indudable que pertenecen a los mejores trabajos de la literatura universal. Las descripciones de personas y de sucesos que contienen, empezando por la Rusia del año 40 y concluyendo en sus años de destierro, revelan en cada página una extraordinaria inteligencia filosófica, un profundo espíritu sarcástico, combinado con una buena dosis de bondadoso humor, un profundo odio hacia los opresores y un amor personal no menos profundo por los héroes generosos y puros de la emancipación humana. Al mismo tiempo estas memorias contienen hermosas escenas poéticas de la vida personal del autor, como su amor por Natalia -más tarde su esposa- o capítulos impresionantes, como *Oceano Nox*, en el que habla de la muerte de su hijo y de su madre. Un capítulo de estas memorias ha quedado inédito, pero a juzgar por lo que Turguéniev me ha contado sobre dicho capítulo, debe ser de incomparable belleza y rebosante de sentimientos. "Nadie puede ya escribir así -me dijo Turguéniev- ¡el capítulo está escrito con lágrimas y con sangre!".

Después de *La Estrella Polar*, Herzen editó *La Campana -Kolokol-*, y gracias a este periódico su influencia en Rusia llegó a ser una verdadera potencia. Como puede verse ahora, por la publicación de la correspondencia entre Turguéniev y Herzen, nuestro gran novelista tomó una parte activa en la redacción de *La Campana*. El era el que suministraba a Herzen los materiales más interesantes, indicándole también la actitud que convenía adoptar en tal o en cual cuestión.

Eran los años anteriores a la abolición de la servidumbre y de las reformas fundamentales de las anticuadas instituciones de Nicolás I. Todos se interesaban por los asuntos públicos. Una creciente cantidad de memoriales sobre los problemas del día fueron dirigidos a Alejandro II por personas privadas, o bien circulaban de mano en mano en manuscritos. Turguéniev obtenía esos memoriales y los remitía a *La Campana*, que los comentaba. Al mismo tiempo, *La Campana* revelaba hechos relacionados con la actuación del gobierno, de los que no era posible escribir en Rusia; además, los artículos de fondo eran escritos por Herzen con fuerza y calor y se distinguían por una belleza de forma que es rara ya en la literatura periodística. No conozco ningún publicista de la Europa Occidental que pueda ser parangonado con Herzen, *La Campana* era introducida en Rusia clandestinamente, y se difundía en grandes cantidades. Entre sus lectores asiduos figuraban el zar Alejandro II y la emperatriz María Alezandrovna.

Dos años después de la abolición de la servidumbre, precisamente cuando se discutían toda clase de reformas indispensables, esto es en el año 1863, estalló, como se sabe, la insurrección polaca que, sofocada con sangre y en los patíbulos, puso fin al movimiento de liberación en Rusia. La reacción se enseñoreó, y la popularidad de Herzen, quien apoyaba a los polacos, quedó minada. *La Campana* dejó de ser leída en Rusia, y los esfuerzos de Herzen para editarla en francés no dieron ningún resultado. Una nueva generación había surgido en la arena de la actividad política: la generación de los "Bazarov" y de los "populistas", a quienes Herzen no comprendía al principio, aún cuando ellos eran sus hijos espirituales, pero vestidos con ropaje nuevo, más democrático y realista. Aislado de este movimiento, Herzen murió en París, en 1870.

Las obras de Herzen están todavía prohibidas en Rusia, y la nueva generación no las conoce suficientemente. Pero es seguro que cuando llegue el día en que sean leídas, descubrirán en

Herzen a un profundo pensador cuyas simpatías eran todas para la clase trabajadora, que conocía las formas de la evolución humana en toda su complejidad y que escribían en un estilo de incomparable belleza: la mejor prueba de que sus ideas habían sido meditadas en todos los pormenores y desde los más diversos puntos de vista. Antes de emigrar y de abrir una imprenta libre en Londres, Herzen había escrito en ruso bajo el seudónimo de ISKANDER, ocupándose de distintas cuestiones en la medida en que la censura lo permitía. Eran sus temas: la política de la Europa occidental, el socialismo, la filosofía de las ciencias naturales, el arte, etc. Escribió también una novela: *¿Quién tiene la culpa?*, que se menciona a menudo en la historia del desarrollo de los tipos intelectuales en Rusia. El héroe de esta novela, Beltov, es un descendiente directo del Pechorin de Lérmontov y ocupa una posición intermedia entre él y los héroes de Turguéniev.

Las obras del poeta OGAREV (1813- 1877) no son numerosas y dejaron huellas profundas. Su íntimo amigo Herzen, que era un maestro para caracterizar a los hombres, pudo decir de él que su obra maestra había sido la elaboración de una personalidad ideal como era él mismo. Su vida privada fue muy desgraciada, pero su influencia sobre sus amigos fue muy grande. Era un ferviente amante de la libertad, y antes de dejar Rusia libertó a sus diez mil siervos entregándoles toda la tierra que cultivaban. Durante toda su vida permaneció fiel a los ideales de igualdad y libertad que había abrazado en juventud. Personalmente era el hombre más noble que se pueda imaginar, y en su poesías se percibe con frecuencia una nota de la resignación de Schiller y raramente un acento de rebeldía y de energía masculina.

De MIGUEL BAKUNIN (1814-1879), otro gran amigo de Herzen, sólo cabe decir que, además de su ya recordada influencia sobre los círculos de Rusia, su labor estuvo dedicada a la Asociación Internacional de los Trabajadores y apenas sí corresponde hablar de ella en un estudio sobre la literatura rusa. Su influencia personal sobre alguno de lo más notables escritores de Rusia fue poderosa. Basta recordar que Bielinski, en sus cartas, llama expresamente a Bakunin su “padre espiritual”, y es un hecho cierto que él fue quien introdujo en el círculo moscovita al que me he referido antes, así como en los círculos literarios de Petersburgo, las ideas socialistas. Era el revolucionario típico que contagiaba con su fuego revolucionario a todos los que se le acercaban. Además, si el pensamiento progresista en Rusia ha permanecido fiel a la causa de las diferentes nacionalidades

-polaca, finesa, pequeño-rusa, caucásica- oprimidas por el zarismo ruso o por Austria, esto se debe sobre todo a la enorme influencia de Ogarev y de Bakunin. En el movimiento obrero europeo Bakunin se convirtió en el alma del ala izquierda de la Asociación Internacional de los Trabajadores y fue el fundador del anarquismo moderno o del socialismo antiestatal, que él basó sobre los fundamentos de sus amplios conocimientos históricos y filosóficos.

Finalmente, debo recordar entre los escritores políticos rusos en el extranjero a PEDRO LAVROW (1823-1901). Matemático y filósofo, trató de conciliar bajo el nombre de "antropologismo" el material científico moderno con el kantianismo. Era coronel de artillería, profesor de matemáticas y miembro del nuevo gobierno municipal de Petersburgo, cuando fue arrestado y desterrado a una pequeña ciudad de los Urales. Uno de los círculos de jóvenes socialistas lo libertó de allí, enviándolo al extranjero donde comenzó en 1874 a publicar, primero en Zurich y luego en Londres, la revista socialista *Adelante*. Lavrow era un enciclopedista extraordinariamente docto, que se conquistó la fama con su obra *Teoría mecánica del universo* y con los primeros capítulos de su fundamental historia de las ciencias matemáticas. Su obra posterior, *Historia del pensamiento moderno*, de la cual, desgraciadamente, solo aparecieron los primeros volúmenes introductorios, hubiera sido una valiosa contribución a la filosofía de la evolución si hubiese sido terminada. En el movimiento socialista pertenecía Lavrow a la facción social-demócrata, pero era demasiado sabio y demasiado filósofo para adherirse a la social-democracia alemana con sus ideales en un Estado comunista centralizado o para reconocer su estrecha concepción de la historia. La obra que hizo más popular el nombre de Lavrow y que mejor expresaba su personalidad, fue un pequeño libro: *Cartas históricas* publicado en Rusia con el pseudónimo de MIRTOV, y que no hace mucho ha sido traducido al francés. Esta obra apareció en un momento oportuno, precisamente cuando nuestra juventud, en los años 1870 a 1873, buscaba un programa de actividad entre el pueblo. En sus *Cartas*, Lavrow incitó a trabajar entre y para el pueblo, mostrando a la juventud culta su deuda para con el pueblo y su deber de pagar esta deuda contraída con las clases pobres, a cuya costa había estudiado en las Universidades. Su libro está lleno de datos históricos, deducciones filosóficas y consejos prácticos. Estas cartas ejercieron una enorme influencia sobre nuestra juventud. Los ideales que Lavrow predicara en 1870 los corroboró en toda su vida. Tenía 82 años cuando murió, habiendo

sido siempre consecuente con sus ideales; vivía en París en dos habitaciones pequeñas limitando sus gastos cotidianos a una suma irrisoria, ganándose la vida con su pluma y dedicando todo su tiempo a la difusión de las ideas que tanto amaba.

NICOLÁS TURGUÉNIEV (1789-1871) fue un notable escritor político que perteneció a dos épocas distintas. En 1818 publicó en Rusia una *Teoría de los Impuestos*, libro que, en aquel tiempo y en Rusia, resultaba muy notable, porque contenía el desarrollo de las ideas económicas liberales de Adam Smith. Ya entonces Turguéniev empezó a trabajar por la abolición de la esclavitud; hizo una tentativa práctica libertando a una parte de sus propios siervos y escribió varios memoriales sobre esta cuestión para el emperador Alejandro I. Ocupóse del problema de una constitución para Rusia y pronto llegó a ser uno de los miembros más influyentes de la sociedad secreta de los decembristas; pero sucedió que en 1825 se encontraba en el extranjero y de este modo escapó al destino de sus amigos. Desde entonces permaneció desterrado, sobre todo en París; y sólo en 1867, año en que fue concedida la amnistía a los decembristas, pudo retornar a Rusia, aunque sólo por pocas semanas.

Sin embargo, desempeñó un activo papel en la emancipación de los siervos, que había predicado desde 1818 y estudiado en su extensa obra *Rusia y los rusos*, publicada en París en 1847. Más tarde escribió sobre este mismo asunto muchos artículos en *La Campana* de Herzen, y varios opúsculos. Al mismo tiempo hacía propaganda por la convocatoria de una asamblea constituyente, por el establecimiento de la autonomía provincial y otras reformas necesarias. Murió en París en 1871, después de haber tenido la dicha- que no muchos decembristas disfrutaron- de participar prácticamente en las postrimerías de su vida, en la realización de uno de sus sueños juveniles, por el cual tantos de nuestros hombres más nobles habían dado su vida.

Paso por alto a varios otros escritores, como el príncipe Dolgoruki, y especialmente a gran número de los escritores políticos que emigraron de Rusia y escribieron, sobre todo, en francés. Omito también una cantidad de diarios y revistas socialistas y constitucionalistas que se publicaron en Suiza o en Inglaterra durante los últimos veinte años. Sólo recordaré, aunque en pocas palabras, al profesor M.P. DRAGOMANOV (1841-1895), el célebre defensor de la autonomía de Ucrania y del federalismo para Rusia, fundador de una literatura socialista en lengua

ucrania, y a mi amigo S. KRAVCHINSKI, que escribió bajo el seudónimo de STEPNIAK (1852-1897).

STEPNIAK escribió sobre todo en inglés; empero, ahora que algunas de sus obras están vertidas al ruso, conquistarán para su autor un lugar de honor en la historia de la literatura rusa. Sus dos novelas: *La carrera de un nihilista -Andrés Coschujov*, en ruso- y *Pablo Rudenko*, así como sus esbozos *La Rusia subterránea* y otras pequeñas narraciones, rebelan su notable talento literario. Desgraciadamente, un estúpido accidente ferroviario puso fin a su joven vida pletórica de energía y de ideas y promisorias para el porvenir. Es menester recordar también que, como el más grande escritor ruso de nuestra época, León Tolstói, no ha podido publicar en Rusia muchas de sus obras; su amigo V. CHERTKOV mantuvo en Inglaterra una casa editora permanente para editar sus obras y hacer conocer los actuales movimientos religiosos de Rusia y las persecuciones de que son objeto los disidentes por parte del gobierno ruso.

CHERNISCHEVSKI Y “EL CONTEMPORÁNEO”

El más eminente de los escritores políticos de Rusia fue, sin duda alguna, N.G. CHERNISCHEVSKI (1828-1889), cuyo nombre está indisolublemente ligado a la revista *Sovremenik -El Contemporáneo-*. La influencia que ejerció esta revista sobre la opinión pública en los años de la abolición de la esclavitud (1857-1862) sólo puede compararse con la que ejerciera *La Campana* de Herzen, y ella se debió principalmente a Chernischevski y en parte al crítico Dobroliúbov.

Nació Chernichevski en la Rusia sud-oriental, en Sarátov. Su padre era un culto y respetable sacerdote de la catedral, y Chernichevski recibió su primera educación en su casa y luego en el seminario de Sarátov. En 1844 dejó el seminario y dos años más tarde ingresó en la Facultad de Filología de la Universidad de Petersburgo.

La multitud de trabajos realizados por Chernichevski durante su vida y la amplitud de sus conocimientos en diversas ramas de la ciencia son simplemente maravillosos. Comenzó su carrera literaria con obras de filología y crítica literaria, y escribió sobre este tópico tres notables obras: *La relación estética entre el arte y*

la realidad, *Estudios sobre el periodo gogoliano en la literatura rusa* y *Lessing y su tiempo*, en las que desarrollo su teoría de la estética y de la crítica literaria. Sin embargo, su labor principal la realizó en los años 1858 al 1862, durante los cuales escribió en *El Contemporáneo*, exclusivamente sobre cuestiones políticas y económicas. Eran los años de la abolición de la servidumbre, y tanto la opinión pública como las esferas del gobierno estaban indecisas respecto a los principios fundamentales que había que adoptar para implantar la reforma. Presentábanse dos problemas principales: primero, ¿debían los siervos liberados recibir la tierra que habían cultivado durante su esclavitud, y, en caso afirmativo, bajo que condiciones? Segundo: ¿Debían conservarse las instituciones de la comunidad de la aldea y que la tierra de los campesinos fuera, como antiguamente, común, de modo que esta comunidad de la aldea se convirtiese en la base de la futura autonomía? Los mejores hombres de Rusia se inclinaban a responder afirmativamente a las dos preguntas, y aún los altos círculos estaban dispuestos a admitir esta opinión; empero, los reaccionarios y los dueños de los siervos de la vieja escuela se alzaron denodadamente contra este punto de vista. Escribieron memorial sobre memorial, y los elevaron al emperador y al Comité de emancipación, por lo que era necesario analizar sus argumentos y suministrar contra-pruebas históricas y económicas de cierto peso. En esta lucha, Chernichevski, que, al igual que *La Campana*, de Herzen, estuvo del lado del partido progresista, apoyó esta corriente con toda la energía de su gran inteligencia, con sus amplios conocimientos y su extraordinaria capacidad para el trabajo, y si triunfó el partido progresista, conquistándose a Alejandro II y a los dirigentes oficiales de los comités de emancipación, esta victoria se debió en gran parte a la energía de Chernichevski y de sus amigos.

Es menester decir también que en esta lucha *El Contemporáneo* y *La Campana* fueron secundados eficazmente por dos escritores políticos de ideas avanzadas, pertenecientes al campo eslavófilo, KOSCHELEV (1806-1883) y JURI SAMARIN (1819-1876). El primero predicaba desde 1847, poniéndola en práctica, la liberación de los siervos "con la tierra", y era partidario de la conservación de la comunidad de la aldea y de la autonomía de los campesinos. Ahora, Kóschelev y Samarin, ricos e influyentes hacendados, apoyaron enérgicamente estas ideas en los comités de emancipación, en tanto que Chernichevski luchaba por ellas en *El Contemporáneo* y en sus *Cartas sin dirección*,

dirigidas evidentemente a Alejandro II y publicadas más tarde en Suiza.

El mérito de Chernichevski ha sido también grande por haber instruido a la sociedad rusa en materias económicas y en la historia de los tiempos modernos. En este sentido demostró un gran talento pedagógico. Tradujo la *Economía política* de Mill, añadiéndole notas basadas en un criterio socialista; además, empeñóse en difundir sanas ideas económicas mediante una serie de artículos como *Capital y trabajo*, *La actividad económica y el Estado*, y otros más. Otro tanto hizo en el campo de la historia, ya con una serie de traducciones, ya con artículos originales sobre la lucha de los partidos en la Francia moderna.

En 1862 Chernichevski fue arrestado y durante su encarcelamiento escribió la notable novela *¿Qué hacer?* Desde el punto de vista artístico ésta deja mucho que desear; pero para la juventud rusa de la época fue una revelación y llegó a ser un programa. Los problemas de matrimonio y de la separación después del mismo, en los casos en que esta separación se hacía necesaria, preocupaban seriamente a la sociedad rusa de aquel entonces. Ignorar tales problemas era absolutamente imposible. Chernichevski discutiólos en su novela, describiendo las relaciones entre la heroína Vera Paulovna y su marido Lopujov y el joven médico de quien se enamoró ella, después de su matrimonio, indicando la única solución que la honestidad perfecta y el buen sentido aconsejan en semejante caso.

Al mismo tiempo predicó - con términos velados, que sin embargo fueron perfectamente entendidos - el fourrierismo y describió en forma muy atrayente las asociaciones comunistas de productores. Mostró también en su novela como eran los verdaderos nihilistas y en qué diferían del Bazárov de Turguéniev. Ninguna novela de Turguéniev ni escrito alguno de Tolstói o de otro escritor alcanzó jamás tan amplia y profunda influencia sobre la sociedad rusa como esta novela de Chernischevski. Llegó a ser el lema de la juventud rusa y la influencia de las ideas que ella propagaba no ha cesado desde entonces.

En 1864 Chernischevski fue condenado a trabajos forzados en Siberia, por su participación en la propaganda política y socialista -su proceso fue uno de los más vergonzosos ejemplos de mistificación jurídica y de la privación de derechos en Rusia-, y temiendo que se fugara de la Transbaikalia; fue conducido a una lejana localidad del norte de la Siberia Oriental, Viluisk, donde

permaneció hasta 1883. Sólo entonces fuéle permitido retornar a Rusia y establecerse en Astracán. Empero, su salud estaba ya quebrantada. A pesar de todo, emprendió la traducción de la *Historia Universal*, de Weber, a la que agregó largos suplementos, y había ya traducido doce volúmenes cuando lo sorprendió la muerte en 1889. Sobre su tumba desencadenóse una encarnizada polémica, a pesar de que entonces no estaba permitido mencionar su nombre ni discutir sus ideas en la prensa rusa. Ninguno ha sido tan odiado por sus adversarios políticos como Chernischevski. Pero también sus contrarios vense obligados hoy a reconocer los grandes servicios que ha prestado a Rusia durante la libertación de los siervos y la importancia educadora de su actividad de publicista.

LA SÁTIRA: SALTIKOV

A causa de las persecuciones que la literatura política hubo de sufrir en Rusia, la sátira se convirtió, necesariamente, en uno de los medios favoritos para expresar las ideas políticas. Ocuparía demasiado espacio si quisiéramos hacer, aunque fuese brevemente, una reseña histórica de los primeros satíricos rusos, puesto que necesitaríamos remontarnos hasta el siglo XVIII. De la sátira de Gógol ya he hablado antes, de modo que me limitaré a un representante de la sátira moderna, Saltikov, más conocido por su pseudónimo SHTCHEDRIN (1826-1889).

La influencia de Saltikov en Rusia fue poderosísima, no solamente sobre los lectores más avanzados del pensamiento ruso, sino también sobre el público lector en general. Ha sido uno de los escritores rusos más populares. En este punto debo hacer notar una aclaración personal acerca de mi modo de encarar las producciones de Saltikov. Por más que uno se empeñe en adoptar un punto de vista estrictamente objetivo en la apreciación de los diversos escritores, no es posible librarse de cierto elemento subjetivo, y yo debo decir que por mucho que yo haya admirado el talento de Saltikov, jamás me he entusiasmado con sus obras en la forma en que lo hacían la mayor parte de mis amigos. No porque yo no ame la sátira, al contrario; pero me gusta una sátira mucho más definida que la de Saltikov. Reconozco plenamente que sus observaciones eran a veces extremadamente profundas y siempre

justas, y que en muchos casos preveía acontecimientos que el lector común estaba bien lejos de sospechar; confieso que las características satíricas que ha dado de las diferentes clases de la sociedad rusa corresponden al dominio del verdadero arte y que sus personajes son realmente típicos. Y, sin embargo, encuentro que esas excelentes características y esas agudas observaciones se pierden con excesiva frecuencia en un diluvio de palabras vanas, dichas con el fin de esconder a la censura su intención, pero al propio tiempo disminuyen la eficacia de la sátira, debilitando todo su efecto. Por esta razón me atenderé en mi apreciación de Saltikov a las opiniones de nuestros mejores críticos, sobre todo a K. K. Arseniev, autor de dos excelentes volúmenes de *Estudios críticos*.

Saltikov comenzó su carrera literaria muy temprano y, como la mayor parte de nuestros mejores escritores, conoció el destierro. En 1847 frecuentó el círculo de Petraschevsi. En 1848 escribió un cuento, *Un negocio complicado*, en el que formuló ciertas tendencias socialistas bajo la forma de un sueño acaecido a un pobre empleado. Casualmente, el cuento apareció pocas semanas después de estallar en París la revolución de Febrero de 1848, y el gobierno ruso estaba en guardia. Saltikov fue inmediatamente destinado a Viatka, que era a la sazón una mísera ciudad de provincia en la Rusia Oriental, y se le ordenó entrar al servicio de la administración. El destierro duró siete años, durante los cuales Saltikov conoció profundamente el mundo de los funcionarios agrupados alrededor del gobierno de la provincia. En 1857 llegaron tiempos mejores para la literatura rusa, y Saltikov, que había sido autorizado para regresar a una de las capitales, utilizó sus conocimientos de la vida en provincias para una serie de *Esbozos de provincia*.

La impresión producida por estos esbozos fué enorme: toda Rusia hablaba de ellos. El talento de Saltikov manifestábase en ellos en toda su plenitud y señalaban el comienzo de una nueva era en la literatura rusa. Gran número de imitadores comenzaron a analizar a su modo la administración rusa y los defectos de sus empleados. Sin duda algo parecido había hecho ya Gógol. Pero Gógol, que había escrito veinte años antes, vióse forzado a limitarse a generalidades mientras que Saltikov podía nombrar las cosas con su verdadero nombre y describir la sociedad de provincia tal cual era en realidad, condenando la venalidad de los empleados, la corrupción de toda la administración, su falta de comprensión de las necesidades del país, etc.

Cuando Saltikov obtuvo el permiso de volver a Petersburgo no dejó el puesto oficial que se le había obligado a desempeñar en Viatka. Excepto una breve interrupción, estuvo empleado hasta 1868. Durante este periodo fué dos veces vicegobernador y otra gobernador de una provincia. Sólo en 1868 abandonó el servicio para asumir, junto a Nekrásov, la dirección de la revista mensual *Ochestvenie Zapiski*, que ocupó bien pronto el lugar del suprimido *El Contemporáneo*, convirtiéndose en el portavoz del pensamiento democrático en Rusia y manteniendo esta posición hasta el año 1887, en que fué suprimido por el gobierno. En esta época la salud de Saltikov estaba ya quebrantada y después de una dolorosa enfermedad, durante la cual, sin embargo, no interrumpió su actividad literaria, murió en 1889.

Los *Esbozos de provincia* determinaron el carácter de los trabajos ulteriores de Saltikov. Su talento fue creciendo y sus sátiras penetraron, cada vez más, en el análisis de la moderna vida civilizada, de los múltiples impedimentos que dificultan el camino del progreso, y en la infinidad de formas que ofrece la lucha contra la reacción del progreso. En sus *Cuentos inocentes* tocó Saltikov alguno de los modernos caballeros de la industria. Luego, en su pintura de los modernos caballeros de la industria y de la plutocracia, con su sed de oro y sus bajos placeres, con su crueldad y su desesperantes vulgaridad, Saltikov alcanzó la máxima altura del arte descriptivo; pero quizás haya logrado un éxito mayor en la descripción del "hombre mediocre", que no tiene grandes pasiones, pero que, para no ser molestado en el goze de su bienestar filisteo, no retrocedería ante ningún delito contra los mejores hombres de su época, y si fuese necesario prestaría su ayuda a los peores enemigos del progreso. Azotando a este "hombre mediocre", que gracias a su ilimitada vileza habiase desarrollado tan vigorosamente en Rusia, produjo Saltikov sus mejores obras. Pero cuando tuvo que tocar a los verdaderos genios de la reacción, aquellos que tienen sujeto al "hombre mediocre" con el miedo e inspiran la reacción, si es necesario, con los medios más feroces, la sátira de Saltikov se llamó a silencio o se cubrió de tal cantidad de palabras y expresiones cómicas o vacías, que perdió toda su bilis.

Cuando la reacción volvió a imponerse en 1863 y la aplicación de las reformas relativas a la liberación de los campesinos cayó en manos de los mismos enemigos de estas reformas; cuando los viejos propietarios de siervos empeñaron todos sus esfuerzos por implantar nuevamente la servidumbre o por lo menos sujetar al

campesino con impuestos tan excesivos y rentas tan elevadas que lo convirtiesen prácticamente en un esclavo, publicó Saltikov una notable serie de sátiras que pintaban maravillosamente a esa gente. Su *Historia de una ciudad*, que es en realidad una historia satírica de Rusia, está llena de alusiones a acontecimientos y opiniones de su época. A la misma serie pertenecen *Diario de un provinciano en Petersburgo*, *Cartas de la provincia* y *Los Pompadours*. En su obra *Los señores de Taschkent* presentó a toda la tanda de pícaros que se propusieron hacer fortuna emprendiendo la construcción de ferrocarriles, figurando como abogados en asuntos tortuosos y despojando a los nuevos territorios conquistados. En estos bosquejos, lo mismo que en otros, en los que pintó los productos tristes y a menudo psicopatológicos de la servidumbre -*Los señores Golovlev*, *Antigüedad de Pochejon*-, creo tipos que, como por ejemplo Iuduschka, pueden ser comparados, a juicio de algunos críticos rusos, con ciertos tipos de Shakespeare, y no dista mucho de los tipos mejor logrados de Turguéniev y Goncharov.

Finalmente, a principios del año 80, cuando se inició la terrible lucha de los terroristas contra la autocracia y la reacción triunfó con la elevación de Alejandro II al trono, la sátira de Schtchedrin se trocó en un grito de desesperación. El satírico alcanzaba a ratos verdadera grandeza en su triste ironía, y sus *Cartas a mi tía* no solo quedaron en la literatura como un monumento histórico, sino también como un documento profundamente humano. Pero hay que advertir que tampoco aquí su sátira alcanzó esa fuerza que debe contener toda sátira poderosa, que hiere a tal punto que los agredidos por ella sienten el dolor más que los azotes materiales. Por lo general, si la sátira de Schtchedrin ejerció benéfica influencia sobre la joven generación, por haberle revelado toda la bajeza de los “ociosos, satisfechos”, impidiéndole caer en igual estado, pudo apenas tener una influencia positiva para inducir a los hombres ingresar en “el estado de aquellos que se sacrifican por la gran causa del amor a la humanidad”, y más aún de aquellos que triunfan en nombre de ese amor. También merece ser anotado que el talento de Saltikov se hizo sentir especialmente en sus narraciones y cuentos. Algunos de ellos, sobre todo los que tratan de los niños en los tiempos de la servidumbre, se distinguen por su incomparable belleza.

LA CRÍTICA LITERARIA

El conducto principal para el desarrollo de las ideas políticas en Rusia, durante los últimos cincuenta años del siglo pasado, fue la crítica literaria, que, gracias a esta circunstancia, alcanzó allí un desarrollo y una importancia no lograda en otros países. El alma de una revista mensual rusa es su crítico literario; sus estudios constituyen un acontecimiento mayor que la novela de un escritor predilecto insertada en el mismo número. El crítico de una revista importante es el guía espiritual de una parte considerable de la nueva generación. Y ha ocurrido que, durante el último medio siglo, hemos tenido en Rusia una serie de críticos literarios cuya influencia sobre la corriente espiritual de su tiempo fue mayor y más extendida que la que pudo haber ejercido cualquiera de nuestros escritores en otro género. Esto es tan cierto, que el mejor modo de indicar la orientación espiritual de una época dada, es el de señalar el nombre del crítico literario que durante dicha época ejerció más influencia. Bielinski, de 1830 a 1850; Chernischevski y Dobroliúbov, en todo el decenio siguiente y en los comienzos del otro; Písarev, del 70 al 80, dominaron, cada cual en su generación, las ideas de la juventud culta. Sólo más tarde, cuando comenzó la verdadera agitación política, que adoptó inmediatamente, en el propio campo progresista, dos o tres corrientes diversas, Mijailovski, el crítico principal del periodo que abarca desde el año 80 hasta fines del 90, representó no el movimiento total, sino, aproximadamente, una de las mencionadas corrientes.

De esto se infiere que la crítica literaria poseía en Rusia aspectos especiales que no se notan en otros países. No se limitaba a la crítica de las obras de arte desde el punto de vista puramente literario o estético. Verdad es que el crítico ruso, lo mismo que otro cualquiera, analizaba en primer término, si, por ejemplo, Rudin o Catalina eran tipos de hombres vivientes y si el cuento o el drama estaba bien construido, bien desarrollado y bien escrito. Empero, responder a semejantes preguntas no lleva mucho tiempo, en tanto que cuestiones mucho más importantes son despertadas en el espíritu del lector reflexivo por toda obra de arte verdadero: las cuestiones, en el ejemplo dado, acerca de la posición de un Rudin o de una Catalina en la sociedad, la buena o mala parte que en ellos representan, las ideas que los animan y el valor de estas ideas, y luego las acciones de los héroes y los motivos de estas acciones, sean de orden personal o social. En una buena obra de arte las

acciones de los héroes son naturalmente tales como serían en la realidad bajo condiciones similares; de otra manera no sería buen arte. Por esta razón las acciones de los héroes pueden ser consideradas como hechos de la vida real.

Empero, estas acciones, con sus causas y sus consecuencias, abren amplios horizontes a un crítico inteligente; le deparan la oportunidad de apreciar tanto los ideales como los prejuicios de la sociedad, de analizar las pasiones, discutir los tipos masculinos y femeninos que actúan en un periodo dado. En realidad, una buena obra de arte suministra material para la discusión de casi todas las relaciones recíprocas de un determinado tipo de sociedad. El mismo autor, si es un poeta reflexivo, ya lo ha meditado todo, consciente o inconscientemente. Ha puesto en sus obras su experiencia de la vida; ¿por qué, pues, el crítico no ha de presentar al lector todas las ideas que han cruzado por la mente del autor o que lo ha impresionado inconscientemente mientras creaba alguna escena o pintaba un aspecto de la vida humana? Esto es lo que ha hecho la crítica literaria rusa en los últimos cincuenta años y dado que el campo de la novela y de la poesía es ilimitado, no hubo uno solo de los grandes problemas sociales y humanos que no trataran en sus artículos críticos. Y a esto se debe que las obras de los cuatro críticos mencionados sean leídas con la misma avidez que cuando aparecieron veinte o treinta años atrás: no han perdido su frescura ni su interés, porque si el arte es una escuela de la vida, tanto más lo son obras de esta especie.

Es de sumo interés hacer notar que desde el comienzo -después de 1820- tomó la crítica de arte en Rusia el carácter de una estética filosófica, enteramente independiente de cualquier imitación de la Europa occidental. La reacción contra el pseudoclasicismo acababa de iniciarse bajo la bandera del romanticismo, y la aparición de *Ruslan y Ludmila*, de Pushkin, había ofrecido el primer argumento práctico a los rebeldes románticos cuando el poeta VENEVITINOV -ver capítulo II- seguido muy pronto de NADEJDIN (1804-1856) y POLEVOI (1796-1846) - el verdadero fundador del periodismo serio en Rusia- echaban las bases de una nueva crítica de arte. La crítica literaria -sostenían- no debe circunscribirse al análisis del valor estético de la obra de arte, sino a examinar especialmente su idea fundamental, su importancia "filosofica", su significación social.

Venevitinov, cuyas producciones encerraban un alto valor espiritual, señaló vigorosamente la ausencia de ideas elevadas en

los románticos rusos, y escribió que “los verdaderos poetas de todas las naciones han sido siempre filósofos que habían alcanzado las más altas cimas de la cultura”.

Un poeta que está satisfecho y no persigue fines de progreso universal, no trae provecho alguno para sus contemporáneos. (1)

Nadejdin siguió por igual camino y atacó valientemente a Pushkin por su carencia de inspiración elevada y porque en sus poesías solo cantaba “el vino y la mujer”. Reprochó a nuestros románticos la falta de fidelidad etnográfica e histórica de sus obras y la bajeza de los temas elegidos para sus poesías. En lo que respecta a Polevoi, gran admirador de la poesía de Byron y de Víctor Hugo, no podía perdonar a Pushkin y a Gógol la ausencia de elevados ideales en sus obras.

A su juicio, resultaba que si en esas obras no había ideales elevados capaces de inducir a los hombres a acciones grandiosas, no podían ser parangonados con las creaciones inmortales de Shakeaspeare, Hugo y Goethe. Esta carencia de ideales elevados en la obra de Pushkin y de Gógol impresionó de tal modo a los críticos Nadejdin y Polevoi, que ni siquiera notaron el inmenso servicio prestado por esos dos fundadores de la literatura rusa al introducir ese naturalismo sano y el realismo que desde entonces se convirtieron en el carácter distintivo del arte ruso, y cuya necesidad fueron los primeros en reconocer ambos críticos. A Bielinski le estaba reservado recoger su obra, completarla y mostrar cual debe ser la técnica de un arte verdadero y cual su contenido.

Decir que BIELINSKI (1810-1848) era un crítico literario de excelentes dotes, sería lo mismo que no decir nada. En realidad fue, precisamente en un momento asaz importante de la evolución humana, un maestro y un educador de la sociedad rusa no solo en el arte- su valor, su fin, su comprensión- sino también en política, en cuestiones sociales y en aspiraciones humanitarias.

Bielinski era hijo de un médico militar y pasó su infancia en una remota provincia de Rusia. Su padre, que apreciaba el valor de la ciencia, le dió una excelente preparación, e ingresó en la Universidad Petersburgo; pero fue expulsado en 1832 a raíz de una tragedia que escribió, al estilo de *Los Bandidos* de Schiller, y que era un enérgica protesta contra la servidumbre. Pronto se unió al círculo de Herzen, Ogarev, Stankevich y otros; y en 1834 comenzó su carrera literaria con un estudio crítico sobre la literatura, que pronto atrajo la atención del público. Desde esa fecha hasta su

muerte escribió artículos críticos y notas bibliográficas para diversas revistas, y trabajó con tanto ahinco, que a la edad de 38 años murió de tuberculosis. Murió a tiempo. En la Europa Occidental había estallado la revolución, y cuando Bielinski estaba ya postrado en el lecho de muerte, un agente de la policía secreta venía de cuando en cuando a cercionarse si aún vivía. Había orden de arrestarlo tan pronto como mejorase de salud, y su destino hubiera sido indudablemente la fortaleza, o, en el mejor de los casos, el destierro.

Cuando Bielinski comenzó a escribir, hallábase enteramente bajo la influencia de la filosofía idealista alemana. Propendía a sostener que el arte es demasiado grande y puro para tener que ver con las cuestiones del día. Era, de acuerdo con su primera concepción, la reproducción de la "Idea general de la vida de la naturaleza". Sus problemas son los del universo y no de los hombres y de sus pequeños acontecimientos. De este punto de vista idealista acerca de la belleza y de la verdad infirió los principios fundamentales del arte y explicó el proceso de la creación artística. En una serie de artículos sobre Pushkin, escribió en realidad una historia de la literatura rusa encarada con el criterio expuesto.

Manteniéndose en su punto de vista abstracto, Bielinski, durante su permanencia en Moscú, llegó a opinar con Hegel que "todo lo que existe es racional" y empezó a predicar la "reconciliación" con el despotismo de Nicolás I. Sin embargo, bajo la influencia de Herzen y de Bakunin libróse de las nieblas de la metafísica germánica, y tan pronto como se trasladó a Petersburgo inicióse un nuevo periodo en su actividad.

La impresión que le causaran las obras de Gógol, que justamente aparecieron en aquel entonces, le convenció de que la verdadera poesía es realista, que debe ser una poesía de la vida y de la realidad. Más tarde, influenciado por el movimiento político que se desarrollaba en Francia, arribó a ideas políticas avanzadas. Bielinski fue un gran estilista, y todo lo que escribió rebosaba de tanta energía y llevaba impreso, además, signos tan precisos de su simpática personalidad que sus palabras producían honda impresión sobre los lectores. Ahora sus aspiraciones por lo noble y lo grande, todo su limitado amor a la verdad, que hasta entonces había puesto al servicio de su autoeducación y de un arte ideal, las empleó en provecho de la humanidad, en la medida permitida por las míseras condiciones de la realidad rusa. Analizó

despiadadamente esta realidad, y siempre que notaba en las obras literarias que pasaron por sus manos, insinceridad, orgullo, falta de interés general, adhesión al despotismo antiguo o esclavitud en cualquier forma - incluso la esclavitud de la mujer- combatió estos males con toda su energía y su pasión. De esta manera llegó a ser un escritor político en el mejor sentido de la palabra, siendo al mismo tiempo un crítico de arte; fue un verdadero maestro de los más elevados principios humanitarios. En sus *Cartas a Gógol*, referente a la *Correspondencia con los amigos* de este último -ver capítulo III-, desarrolló todo un programa de urgentes reformas sociales y políticas. Pero sus días estaban contados. Su examen de la literatura correspondiente al año 1847, que se distingue por su belleza particular de la forma y del contenido, fue su última obra. La muerte le ahorró el espectáculo de la reacción que envolvió a Rusia desde 1848 a 1855.

VALERIANO MAIKOV (1823-1847) prometía llegar a ser un gran crítico literario, siguiendo las huellas de Bielinski; desgraciadamente, murió demasiado joven; y fueron Chernischevski y Dobroliúbov, después de él, los que continuaron y desarrollaron la obra de Bielinski y de sus predecesores.

La idea directriz de Chernischevski era que el arte no puede tener como fin el arte mismo: que la vida es superior al arte y que el fin del arte es el de *explicar la vida; interpretarla y expresar una opinión sobre ella*. Desarrolló estas ideas en una interesante obra, rica en pensamientos, *Las relaciones del arte con la realidad*, en la cual demolió la teoría corriente sobre la estética y formuló una definición realista de la belleza. “ *La sensación*, escribió Chernischevski, *que la belleza produce en nosotros, es un sentimiento de luminosa felicidad, semejante a la que sentimos en presencia de un ser querido. De aquí se desprende que lo bello debe encerrar algo amado por nosotros*”. Mas adelante demuestra que ese algo que amamos es la *vida*, y prosigue: “*Resulta que la definición: la belleza es vida; que es bello el ser en el cual vemos la vida, la vida tal cual la concebimos; que es hermoso el objeto que contiene o recuerde la vida; esta definición explica, al parecer satisfactoriamente, todos los casos que despiertan en nosotros el sentimiento de la belleza*”.

La conclusión que se infiere de tal definición es que la belleza en el arte, lejos de ser superior a la belleza de la vida, puede representar solamente la concepción de la belleza que el artista ha tomado de la vida. En lo que concierne a la finalidad del arte, es la

misma que la de la ciencia, si bien sus medios de acción sean diferentes. El fin del arte, el verdadero fin, es mostrarnos lo que tiene de interesante la vida humana y enseñarnos como viven los hombres y como deberían vivir. Este último aspecto de la doctrina de Chernischevski la ha desarrollado de un modo especial Dobroliúbov.

N. A. DOBROLIÜBOV (1836-1861) nació en Nijni Novgorod, donde su padre era prelado, y recibió su educación primera en una escuela de curas y luego en un seminario. En 1853 dirigióse a Petersburgo, ingresando en el Instituto Pedagógico. Un año después morían sus padres y él tuvo que mantener a sus hermanos y hermanas. Para ganarse el sustento se vió obligado a dar lecciones y hacer traducciones que le rendían menos aún; al mismo tiempo debía preparar sus propios estudios del Instituto; en una palabra: tuvo que trabajar tan rudamente que su salud bien pronto quedó arruinada.

En 1855 trabó conocimiento con Chernischevski, y dos años más tarde, después de haber terminado sus estudios, tomó a su cargo la parte crítica de *El Contemporáneo*. Trabajó apasionadamente. Cuatro años después, en noviembre de 1861 moría, a la edad de 25 años, materialmente matado por el trabajo. Dejó cuatro volúmenes de ensayos críticos, cada uno de los cuales contiene importantes trabajos originales. Ensayos como *El reino de las tinieblas*, *Un rayo de luz*, *¿Qué es el oblomovismo?* y *¿Cuándo vendrá el verdadero día?* produjeron profunda impresión sobre el desarrollo de la juventud de su tiempo.

No cabe afirmar que Dobroliúbov haya poseído un criterio bien definido de la crítica literaria o un programa preciso de actividad. Pero era uno de los más puros y sólidos representantes de aquel tipo nuevo de hombre - el "realista idealista"- del que Turguéniev había previsto la aparición a finales del año cincuenta.

Por eso en todo lo que ha escrito notábase la personalidad del autor, al "rigorista" severamente moral, absolutamente honesto y ligeramente ascético, que juzgaba todos los hechos de la vida desde el punto de vista: ¿qué ventajas puede reportar a la clase obrera? o ¿Cómo mirará la masa obrera a esos tipos literarios? Su actitud frente a los estetas profesionales era despectiva, pero esto no le impidió sentir hondamente y gustar las grandes obras de arte. No condenaba a Pushkin por su ligereza ni a Gógol por su falta de ideales. A nadie aconsejó escribir cuentos o poesías con una tendencia predeterminada, porque sabía que los resultados

hubiesen sido pobres, si el autor no se sentía atraído por el programa de la vida. Admitía que los grandes genios tenían razón al crear inconscientemente, porque sabía que el verdadero artista crea solamente cuando está aferrado a tal o cual aspecto de la realidad. Frente a una obra de arte solo planteaba esta pregunta: ¿reproduce fiel y correctamente la vida o no? De no ser así, pasábala por alto; más si reproducía la vida real, entonces escribía sus ensayos sobre esta vida, y sus artículos eran en el fondo ensayos sobre cuestiones morales, políticas o económicas; la obra de arte solo le suministraba los hechos para un ensayo. Esto explica la influencia que Dobroliúbov ejerció sobre sus contemporáneos. Semejantes ensayos, escritos por tal personalidad, era, precisamente, lo que la agitación de aquellos años exigía para preparar hombres mejores para las próximas luchas. Fueron una escuela de educación política y moral.

PISAREV (1841-1868), crítico que sucede a Dobroliúbov, era un hombre muy diferente a este. Nacido en una rica familia de hacendados, había recibido una excelente educación, sin haber conocido jamás la miseria ni lo que se llama una privación; pero muy pronto comprendió las desventajas de una vida semejante, y habiendo ido a Petersburgo para completar sus estudios universitarios, abandonó la rica casa de su tío y se fue a vivir junto con un estudiante pobre en la comuna universitaria, ocupándose de trabajos literarios en medio de las discusiones acaloradas o de las alegres canciones. Al igual que Dobroliúbov, trabajó intensamente, y dejaba admirados a todos por sus múltiples conocimientos y por la facilidad con que los adquiría.

En 1862, cuando la reacción se hizo sentir de nuevo, permitió a un compañero suyo imprimir en una imprenta secreta uno de sus artículos- la crítica de un libelo político reaccionario- que no había pasado por la censura. La policía allanó la imprenta secreta y Pisarev fue encarcelado cuatro años en la fortaleza de San Pedro y Pablo. Cuando salió de la prisión su salud estaba ya arruinada, y en el verano de 1868, bañándose en uno de los balnearios del Báltico, pereció ahogado. La influencia que ejerció Pisarev sobre la juventud rusa de su tiempo y sobre la que más tarde tomó parte en el progreso general del país, puede compararse con la de Chernischevski, Bielinski y Dobroliubov.

También aquí es imposible determinar el modo y la razón de esta influencia, si nos atuviéramos únicamente a los principios de la crítica literaria de Písarev. Su pensamiento fundamental al

respecto puede ser caracterizado en pocas palabras: su ideal era el “realista pensador”, el tipo que Turgueniév había descrito en Bazarov y que Písarev desarrollo ulteriormente en sus estudios críticos; lo mismo que Bazarov no tenía una opinión demasiado elevada del arte en general, pero como concesión exigía que el arte ruso alcanzase, por lo menos, la altura a que había llegado en las obras de Goethe, Heine y Boerne, en el sentido de elevarlo a la humanidad; de lo contrario, todos aquellos que charlan continuamente de arte, pero que son incapaces de crear algo que remotamente se le aproxime, harían bien en consagrar sus dotes a algo más adecuado y más útil.

Este es el motivo por el cual dedicó varios artículos minuciosos para poner en evidencia la futilidad de la poesía de Pushkin. Éticamente coincidía con el nihilista Bazarov, el cual no se sometía a otra autoridad que su propia razón. Pensaba -como Bazarov en su conversación con Pablo Petrovich- que la necesidad principal *de aquel tiempo* era la de desarrollar al *realista educado en todo y por todo científicamente*, que rompiese con todas las tradiciones y los horrores de los tiempos antiguos y considerase la vida humana con la sana inteligencia del realista. Písarev mismo contribuyó a la difusión del sano conocimiento científico, que por aquellos años habíase desarrollado tan lozanamente, y escribió una notable exposición del darwinismo en una serie de artículos titulados: *El progreso en el mundo animal y vegetal*.

Pero - como lo hiciera notar Skabichevski con acierto- “todo esto no explica la posición de Písarev en la literatura rusa. En todos esos trabajos solo encarnó un momento determinado del desarrollo de la juventud rusa, con todas las exageraciones propias de la juventud”. La verdadera causa de la influencia de Písarev residía en otra parte, y esto se explica suficientemente con el siguiente ejemplo: Habíase publicado una novela en la que el autor describía a una muchacha buena y honesta, pero sin instrucción alguna; una muchacha cuyos conceptos sobre la vida y la felicidad eran vulgares y llenos de los prejuicios corrientes. Se enamora y le ocurren desgracias sin fin. Písarev comprendió enseguida que esa joven no era obra de la imaginación. Millares y millares de muchachas semejantes existen en la realidad y su vida transcurre de igual modo que el descrito por ese autor. Písarev las designa con el nombre de *muchachas de muselina*. Su concepción de la vida y del mundo no va más allá de sus trajes de muselina. Y demostró que con su “educación a la muselina”, con sus conceptos de “muselina” son necesariamente desgraciadas. Ese artículo de

Písarev, leído por millones de jóvenes rusas de familia culta, obligó a cada una de ellas a decirse: “no, yo no seré jamás como esa pobre muchacha de muselina. Quiero estudiar, quiero pensar y quiero conquistarme un porvenir más bello”. Cada uno de los artículos de Písarev tenía la misma eficacia. Daban el primer impulso a millones de jóvenes mostrándoles los mil detalles de la vida a los que por costumbre no prestaban atención, pero cuyo conjunto trae como resultado esa atmósfera oprimiente en la que se sofocan las heroínas de Krestovski -pseudónimo-. De esta vida, que promete solamente desilusiones, sofocación y una existencia vegetativa, llamó a la juventud a una vida resplandeciente de la luz de la ciencia, a una vida de trabajo, de amplios horizontes y de simpatías, que se abría ante el “realista reflexivo”.

No ha llegado aún el tiempo de apreciar debidamente la obra de N.K. MIJAILOVSKI (1842-1904), que en el año 70 era el principal crítico literario y como tal continúa hasta su muerte. Además, su verdadera posición resulta incomprensible si no se conocen muchos detalles característicos del movimiento intelectual en Rusia durante los últimos 30 años y de la lucha de los partidos. Este movimiento y esta lucha fueron sumamente complejos. Bastará decir que con la aparición de Mijailovski la crítica literaria adquirió un carácter filosófico-social. Durante aquel periodo, la filosofía de Spencer había causado honda impresión en Rusia, y Mijailovski la sometió a un severo análisis desde el punto de vista antropológico, poniendo en descubierto sus lados débiles y elaborando su propia “Teoría del progreso”, que sin duda hubiera causado impresión en la Europa occidental si hubiese sido difundida fuera de los límites de Rusia. Sus notabilísimos artículos *El individualismo*, *Los héroes y la muchedumbre*, *La felicidad*, tienen igualmente un alto valor filosófico-social.

En su obra *La mano diestra y siniestra del conde Tolstói*, que hemos mencionado en un capítulo anterior, nótase fácilmente hacia que lado se inclinan sus simpatías. Hay que decir, sin embargo, que como crítico literario Mijailovski dista mucho de sus predecesores, porque la primera condición de la crítica literaria, tal como la entendía Bielinski, era la fusión del sentido social con el sentido del arte.

De los otros críticos que siguieron la misma corriente sólo recordaré a SKABICHEVSKI (nacido en 1834), autor de una buena y útil *Historia de la moderna literatura rusa*; K. ARSENIÉV (nacido en 1837), cuyos *Estudios críticos* (1888) son tanto más

interesantes cuanto que tratan con suficiente amplitud de algunos poetas y jóvenes escritores contemporáneos poco conocidos. P. POLEVOI (1839-1903), autor de muchas novelas históricas, ha escrito también una popular *Historia de la literatura rusa*. Con pena debo pasar por alto las valiosas obras escritas por DRUJNIN (1824-1864), que surgió después de la muerte de Bielinski; P.B. ANENKOV (1812-1868), y APOLÓN GRIGORIEV, brillante y original crítico del campo eslavófilo. Estos dos últimos representan el punto de vista “estético” y combatían el utilitarismo del arte.

“¿QUÉ ES EL ARTE?”, DE TOLSTÓI

Como habrán podido ver los lectores, los críticos rusos de los últimos ochenta años, comenzando por Venevitinov y Nadejdin, aspiraron a establecer la idea de que el arte tiene una razón de ser solo cuando está “al servicio de la sociedad” y contribuye a elevar a ésta hacia ideales humanitarios superiores, claro está que *con medios que son propios del arte y que lo distinguen de la ciencia y de la literatura política*. Esta idea, que tanto había chocado a los lectores de la Europa occidental cuando la expuso Proudhon, fue desarrollada y defendida en Rusia por todos los escritores que ejercían una influencia positiva sobre los críticos en cuestiones de arte. Y algunos de nuestros más grandes poetas como Lérmontov y Turguéniev, apoyaron de hecho esta idea mediante sus obras. En lo que respecta a los críticos del campo contrario, como Drujnin, Anenkov y A. Gregoriev, quienes, o bien aceptaban el punto de vista del “arte por el arte” o adoptaban una posición intermedia, tomando lo “bello” como criterio para el arte y basándose en las teorías de los metafísicos alemanes, sólo puede decirse que, si bien han ayudado a nuestros artistas, señalándoles defectos o imperfecciones en la elaboración artística de sus obras, no ejercieron ninguna influencia sobre el desarrollo del pensamiento ruso en el sentido de la estética pura.

La metafísica de los estéticos alemanes había sido desbaratada más de una vez, a juicio de los lectores rusos, especialmente por Bielinski en su *Revista de la literatura del año 1847*, y por Chernichevski en su libro *Relaciones estéticas del arte con la realidad*. En su *Revista*, Bielinski desarrolla plenamente sus ideas sobre el arte al servicio de la humanidad, y demuestra que, si bien

el arte no es idéntico a la ciencia y se diferencia de ésta en la manera de tratar los hechos de la vida, sin embargo, tienen los dos *un fin común*. El hombre de ciencia *demuestra*, el poeta *muestra*; pero ambos convencen: uno por medio de sus argumentos, el otro con cuadros tomados de la vida. Otro tanto hizo Chernischevski al afirmar que el fin del arte coincide con el de la historia: *ésta nos explica la vida*, y, por lo tanto, un arte que reprodujese simplemente los hechos de la vida, sin ofrecernos una comprensión mejor de la misma, no sería arte.

Estas breves observaciones explicarán porque el libro *¿Qué es el arte?* de Tolstói produjo en Rusia menos impresión que en el exterior. A nosotros no nos sorprendió la idea fundamental de la obra, que no nos parecía nueva, sino el hecho de que el gran artista era también partidario de ella, apoyándola con todo el peso de su experiencia artística; y además, naturalmente, mediaba la forma literaria en que había expresado esta idea. Por otra parte, leímos con el mayor interés sus agudas críticas, tanto sobre los pretendidos poetas “decadentes” como sobre los libretos de las óperas de Wagner; a propósito de estos últimos, me permitiré observar que Wagner ha escrito una música maravillosa para aquellos puntos en que trataba pasiones humanas generales, como amor, piedad, envidia, alegría de la vida, etc., olvidando por completo el fondo de las historias de hadas.

¿Qué es el arte? despertó en Rusia un interés tanto mayor cuanto los defensores del arte puro y enemigos del “nihilismo en el arte” consideraban siempre a Tolstói como uno de los suyos. En su juventud parecía no haber tenido ideas muy precisas acerca del arte. De todas maneras, cuando en 1859 fue acogido como miembro de la “Sociedad de amigos de la literatura rusa” pronunció un discurso sobre la necesidad de no mezclar el arte en las pequeñas cuestiones cotidianas. A este discurso replicó como un apasionado el eslavófilo Jomiakov, en el cual rebatió enérgicamente las ideas sustentadas por Tolstói.

“Hay momentos, grandes momentos históricos -decía Jomiakov- en que la auto-acusación -por parte de la sociedad-, tiene derechos especiales e incontestables... Lo accidental y lo momentáneo en la evolución histórica de la vida de una nación adquieren la importancia de lo universal y de lo humano por el solo hecho de que todas las generaciones y todas las naciones pueden comprender y comprenden el doloroso gemido y la penosa confesión de determinada generación o nación... El artista no es

una teoría, no es un mero campo de pensamiento y actividad cerebral. Es un hombre, siempre un hombre de su tiempo, comúnmente uno de sus mejores representantes... precisamente en razón de la poderosa impresionabilidad de su naturaleza, sin la cual no sería artista, se impregna más que los demás hombres de las impresiones dolorosas o agradables de la sociedad en cuyo seno ha nacido”.

Después de demostrar que Tolstói ya había adoptado este punto de vista en algunas de sus obras, por ejemplo, en la descripción de la muerte del cochero en *Tres muertes*, Jomiakov terminaba diciendo: “Si, habéis sido y seguiréis siendo uno de los que condenan los males de la sociedad. Seguid por la senda que habéis elegido” (2).

De todas maneras, en *¿Qué es el arte?* Tolstói rompe completamente con la teoría del “arte por el arte” y se pone abiertamente de parte de aquellos de cuyas ideas al respecto hemos hablado en las páginas precedentes. Sólo que él define aún más precisamente el dominio del arte, diciendo que el artista trata de comunicar siempre a los otros los sentimientos experimentados por él en la contemplación de la naturaleza y de la vida humana. No aspira a convencer, como dice Chernischevski, sino contagiar a los otros sus propios sentimientos, lo cual, indudablemente es más acertado. Sin embargo, no hay que olvidar que el “sentimiento” y el “pensamiento” son inseparables. Un sentimiento necesita palabras para ser expresado, y el sentimiento expresado con palabras es un pensamiento. Y cuando Tolstói dice que el fin de la actividad artística es el de comunicar “*los sentimientos más elevados que puede alcanzar la humanidad*” y que el arte debe ser religioso, esto es, que tiene que despertar los más nobles y mejores sentimientos, no hace sino expresar con diferentes palabras lo que nuestros mejores críticos, empezando con Venevitinov, Nadejdin y Polevoi, habían ya sostenido. Y en realidad, cuando se lamenta de que ninguno enseña a los hombres como deben vivir, no advierte que es precisamente lo que hace el buen arte y lo que siempre han hecho nuestros críticos. Bielinski, Droboliúbov y Písarev y todos sus sucesores, no hicieron otra cosa que “*enseñar a los hombres como deben vivir*”. Estudiaron y analizaron la vida, tal como la entendieron los más grandes artistas de todos los siglos y extrajeron de sus obras conclusiones sobre el verdadero “*modo de vivir*”.

Más aún. Cuando Tolstói, armado de su poderosa crítica,

censura lo que tan bien llama "*falsificación del arte*", no hace sino continuar la obra de Chernischevski y Dobroliúbov y especialmente de Písarev. Se coloca del lado de Bazárov. Pero el hecho de que él, el gran artista, esté de este lado, constituyó para la teoría del "arte por el arte" que aún estaba en boga en la Europa occidental, un golpe mucho más rudo que todo cuanto Proudhon o nuestros críticos rusos, todavía desconocidos en el Occidente, hayan podido hacer. En cuanto a la afirmación de Tolstói de que el valor de una obra de arte se evalúa de acuerdo con su comprensibilidad para mayor número posible de gentes -idea que suscitó violentos ataques por todas partes y que hasta fue ridiculizada- es posible que todavía no haya encontrado su forma adecuada, pero a mi modo de ver contiene la semilla de un gran pensamiento que tarde o temprano deberá prender. Es evidente que cada forma de arte tiene su manera convencional de expresarse, su camino propio de hacer "*contagiar a los otros con los sentimientos del artista*" y requiere por lo tanto cierta preparación para ser comprendida. Tolstói apenas tiene razón al olvidar que se necesita cierta preparación para comprender debidamente aún las más simples formas de arte, y su criterio de que "*todos puedan comprenderlo*" va demasiado lejos. Un hombre que no entiende en cuadros no comprende un rostro pintado de perfil o cuya mitad esté en la sombra. Una persona de oído musical poco desarrollado solo comprende de la música el ritmo, pero no puede distinguir bien las diversas notas de la melodía. Un cultivo de los sentidos es, por consiguiente, necesario, y nuestro goce del arte crece en proporción con este desarrollo. Sin embargo, lo que él dice encierra una idea profunda. Tolstói está sin duda en lo cierto al preguntar por qué la Biblia, obra de arte accesible a todos, no ha sido aún superada. Una observación parecida había hecho ya Michelet, diciendo que nuestro siglo necesita del *Libro* que contenga, en una elevada forma poética, accesible para todos, la personificación de la naturaleza en toda su magnificencia y la historia de la humanidad en sus rasgos universales más profundos. Algo parecido intentó hacer Humboldt con su *Cosmos*; mas por grandiosa que sea su obra, sólo es accesible a pocos. No logró transformar las consecuencias finales de la ciencia en poesía. Y hasta ahora no poseemos ninguna obra de arte que responda aproximadamente a esta necesidad de la moderna humanidad.

La causa es evidente: *el arte ha llegado a ser demasiado artificial* y satisface solamente las necesidades de los ricos. Ha especializado demasiado sus formas de expresión, y por eso son

pocos los que lo comprenden. Desde este punto de vista Tolstói tiene plena razón. Tomemos, por ejemplo, todas las excelentes obras recordadas en este libro: pocas son las que están al alcance de un gran público. Tenemos, en realidad, necesidad de un arte nuevo, no para sustituir al viejo, sino para completarlo. Y vendrá cuando el artista, compenetrándose de la idea de Tolstói, diríase: “Puedo escribir obras de arte profundamente filosóficas en las que describa el drama interior de los refinados y cultos hombres de nuestra época; puedo escribir obras que contengan la más elevada poesía de la naturaleza; mas, si soy capaz de escribir tales cosas, debo hacerlo de modo que todos me comprendan, si es que soy un verdadero artista. Debo producir obras que siendo igualmente profundas puedan ser comprendidas por todos y que aún en más simple minero o campesino pueda gustar de mi obra”. Es un error decir que un canto popular es un arte superior a una sonata de Beethoven: no se puede comparar una tempestad sobre los Alpes y la lucha contra ella – que es lo que encontramos reflejado en la música de Beethoven- con un plácido y tranquilo día de estío en un campo en que se siega heno.

El arte puro y grande que, no obstante su profundidad y su vuelo sublime, penetre en la cabaña de cualquier campesino y pueda inspirar a cualquiera concepciones superiores de pensamientos y de la vida, semejante arte es verdaderamente necesario. Y yo creo que es también posible.

ALGUNOS NOVELISTAS CONTEMPORÁNEOS

No entra en el plan de este libro el análisis de los escritores rusos contemporáneos. Para estudiarlos a conciencia sería necesario un segundo volumen, no sólo por la importancia literaria de algunos de ellos y el interés que representan en las diversas escuelas de arte, sino porque para explicar debidamente el carácter de la literatura contemporánea y las diversas corrientes del arte ruso habría que entrar en una cantidad de detalles que atañen a las condiciones caóticas en que ha vivido el país en los últimos treinta años. Además, la mayor parte de los escritores contemporáneos no han dicho aún su última palabra, y podemos esperar de ellos obras de valor superior a las ya producidas. Por ellos véome obligado a limitarme a breves observaciones sobre los

escritores más prominentes.

OERTEL (1855-1908) abandonó, desgraciadamente, su actividad literaria en los últimos años, precisamente en el momento en que su última novela, *Smiéna* -Cambio de guardia-, evidenciaba un vigoroso desenvolvimiento de su simpático talento. Había nacido en un pueblo limítrofe con las estepas rusas y fue educado en una de las grandes fincas de esas regiones. Más tarde ingresó en la Universidad de Petersburgo y, como de costumbre, se vió obligado a abandonarla con motivo de ciertos “desórdenes estudiantiles” en que había tomado parte, siendo deportado a la ciudad de Tver. Retornó, empero, muy pronto a su región natal, a las estepas que amaba con la misma pasión que Nikitin y Kozov.

Oertel inició su carrera literaria con breves esbozos publicados más tarde en dos volúmenes bajo el título de: *Diario de un hombre de las estepas*, cuya forma recuerda *Las memorias de un cazador* de Turguéniev. La naturaleza de las estepas está descrita en esos breves cuentos con gran color y poesía, y la pintura de los tipos campesinos es perfectamente fiel a la naturaleza, sin ningún indicio de idealización, aun cuando se nota, sin embargo, que el autor no es un gran admirador de los “intelectuales” y aprecia ampliamente la ética general de la vida en el campo. Algunos de esos esbozos, en los que refleja la formación de la burguesía campesina, son altamente artísticos. La narración *Dos parejas* (1887), en que se describe la historia paralela de dos parejas de enamorados -una perteneciente a la clase culta, la otra a la de los campesinos-, está escrita, evidentemente, bajo la influencia de las ideas de Tolstói y contiene huellas de una tendenciosidad pronunciada, lo cual disminuye en ciertos pasajes el valor artístico de la novela. Esto no impide que contenga ciertas escenas maravillosas, que atestiguan su verdadero y finísimo poder de observación.

Pero la verdadera fuerza de Oertel no reside en el tratamiento de problemas psicológicos; su maestría se pone de manifiesto en la descripción de las vastas regiones con su infinita variedad de tipos humanos que se encuentran en la población mezclada de la Rusia meridional. Esta particularidad de su talento se revela de un modo preciso en su novela *Los Gardenin, sus personas de confianza, sus partidarios y sus enemigos*, y también en *Smiéna*. Los críticos rusos discutieron, naturalmente, con mucha seriedad y bastante detenimiento a los dos jóvenes héroes, Efrem y Nicolás, que intervienen en *Los Gardenin*, y han analizado severamente el modo

de pensar de estos jóvenes. Mas en realidad ellos son de escasa importancia, y casi es de lamentar que el autor, pagando tributo a su tiempo, haya dispensado a sus jóvenes héroes más atención de la que merecían, ya que sólo son dos figuras más en el espléndido cuadro de la vida campesina que ha pintado. El hecho es que, lo mismo que los relatos de Gógol, aparece ante nosotros todo un mundo de personajes -la aldea ucrania o la vida en provincias- y nos encontramos, como lo indica el título, con la vida de una gran posesión de tiempos de la servidumbre, con su masa de siervos, de partidarios y de enemigos, agrupados alrededor de la remonta de caballos, que forma la gloria de la hacienda y el orgullo de todos los que de un mundo o de otros tienen relación con ella. La vida de esta multitud popular, la descripción de las ferias de caballos y de las carreras, y no las discusiones o los amoríos de una joven pareja, es lo que forma el interés del cuadro; y este cuadro, Oertel lo ha pintado con tanta maestría como sólo la hallamos en una buena pintura holandesa que representa una feria de aldea. Ningún escritor ruso, desde los tiempos de Sergio Aksákov y Gógol, logró pintar todo un rincón de Rusia con su riqueza de figuras vivas situadas en la posición de relativa importancia que ocupan en la vida real.

La misma fuerza se nota también en la novela *Smiéna*. Su asunto es muy interesante. En esta obra vemos cómo las antiguas familias de nobles se disgregan al igual que sus posesiones, y cómo otra clase de personas -mercaderes y aventureros sin escrúpulos- se apropian de las mismas. Al propio tiempo surge una nueva clase compuesta de comerciantes jóvenes y de empleados, quienes imbuídos de los nuevos vientos de libertad y de alta cultura, constituyen ya el germen de una nueva capa de la clase culta. También en esta novela algunos críticos se detuvieron especialmente sobre los tipos, sin duda interesantes, de la muchacha aristocrática y del campesino conformista, a quien ella empieza a amar, así como sobre el joven y práctico comerciante radical, todos ellos, por cierto, fielmente retratados: pero también esta vez los críticos pasaron por alto lo realmente importante de la novela. También aquí vemos un cuadro de toda una región de la Rusia meridional -tan típica como el "lejano oeste" de los Estados Unidos-, vibrante de vida, llena de hombres y mujeres en la plenitud de sus fuerzas, como era unos veinte años después de la abolición de la servidumbre, cuando comenzaba a desenvolverse una nueva vida, no distinta de la vida americana. Los contrastes entre esta vida floreciente y la vida carcomida de los señores

rurales están pintados excelentemente en la historia amorosa de los jóvenes, y la obra lleva el sello de la simpática personalidad del autor.

KOROLENKO, nació en 1853 en una pequeña ciudad de la Rusia occidental, donde cursó sus primeros estudios. En 1874 ingresó en la Academia de Agricultura de Moscú, pero tuvo que abandonarla por haber tomado parte en cierto movimiento estudiantil. Más tarde fue arrestado por cuestiones "políticas" y desterrado, primero a una pequeña ciudad de los Urales y después a la Siberia occidental, de donde, por haberse negado a prestar juramento de fidelidad a Alejandro II, fue llevado a un campo de Yakut, varios centenares de millas distante de Yakutsk. Allí pasó varios años, y solo en 1886 pudo volver a Rusia, mas le fué prohibido fijar su residencia en ciudades en que hubiese Universidades, por lo que se estableció en Novgorod.

La vida en el lejano Norte en los desiertos de Yakutsk, en un pequeño campamento, que permanece casi seis meses al año sepultado en las nieves, causó profunda impresión sobre Korolenko, y las breves narraciones en que describió la vida de Siberia -*El sueño de Makar, Escenas de un viajero por Siberia*- eran tan bellas, que fue unánimemente reconocido como el verdadero continuador de Turguéniev.

En esos breves relatos reveló Korolenko tanta fuerza artística, tal sentido de la proporción, tanta maestría en la descripción de los caracteres y una tal perfección artística, que no sólo lo distinguen de la mayoría de los jóvenes escritores de su tiempo, sino que lo clasifican como un artista verdadero. La narración *El murmullo de la selva*, en la que narra un dramático episodio del tiempo de la servidumbre en Poliesia -Lituania-, vino a reforzar la reputación que ya se había conquistado. Esta novelita no es una imitación de Turguéniev, aun cuando sin querer evoca, con su entusiasta descripción de la vida en el bosque, el admirable cuento del gran artista titulado *Poliesia*. El cuento *La mala compañía* está tomado evidentemente de la infancia del autor; y este idilio que habla de la vida de vagabundos y ladrones que se ocultan entre las ruinas de una torre, así como las escenas de la vida de los niños contiene tanta belleza, que los lectores descubrieron inmediatamente en él "el esplendor" de Turguéniev. Después de esta obra Korolenko abrió un paréntesis. Su *Músico ciego* ha sido traducido a muchos idiomas provocando general admiración, gracias a su esplendor; pero notábase que la psicología demasiado fina de la novela es

apenas real. Ninguna otra producción digna del simpático y rico talento de Korolenko ha aparecido desde entonces. Su gran novela *Prokov y los estudiantes* fue prohibida por la censura. Otra novela suya tuvo igual suerte, habiéndose publicado solamente un capítulo mutilado por el censor. Además, el hambre en Rusia llevó a Korolenko al campo del periodismo, -*El año de hambre, El proceso de Multanok, Estafadores rusos*-.

Este estancamiento en el desarrollo de su talento es algo extraño; pero lo mismo podría decirse de todos los contemporáneos de Korolenko, entre los cuales figuran hombre y mujeres de gran talento. Analizar las causas de este hecho, especialmente en relación con un artista de la talla de Korolenko, sería ciertamente un tema atrayente, pero eso exigiría hablar con cierta amplitud del cambio súbito de la novela rusa en los últimos veinte años, en relación con la vida política del país. Me limitaré a algunas observaciones sobre este particular. Alrededor del año setenta fue creada una especie particular de novela por cierto número de jóvenes novelistas -la mayor parte colaboradores de las revistas *Riskie Slovo* y *Dielo*. El "realista pensador" -tal como lo había concebido Písarev- era su héroe, y aun cuando en muchos casos ha sido imperfecta la técnica de estas novelas, la idea fundamental era honesta y la influencia que ejercieron sobre la juventud rusa fue realmente buena. Era la época en que las mujeres rusas daban sus primeros pasos hacia una educación superior y trataban de conquistar cierta independencia económica y espiritual. Para alcanzarla debieron sostener una reñida lucha con la generación vieja. *Madame Kavanova* y *Dikoi* -ver capítulo VI- eran a la sazón una fuerza viva, bajo formas variadas, en todas las clases de la sociedad, y nuestras mujeres tuvieron que luchar duramente contra sus padres y parientes, que no comprendían a sus hijas, contra la "sociedad" en su conjunto que odiaba a las "mujeres emancipadas", y contra el gobierno, que comprendía claramente el peligro que constituía para la burocracia aristocrática una nueva generación de mujeres cultas. Era por ende necesario que los jóvenes propugnadores de los derechos de la mujer encontrasen apoyo, por lo menos entre los jóvenes de su generación, y no esa especie de hombres a quienes se refiere la heroína -ver capítulo IV- de *Correspondencia*, de Turguéniev. En este sentido muchos escritores y una escritora SOFÍA SMIRNOVA (*EL pequeño fuego; El sueño de la tierra; 1871-1872*), prestaron los mayores servicios por haber apoyado la energía de las mujeres en su ruda lucha, enseñando a los hombres a estimar tanto la lucha en

sí como a aquellos que asumían su causa.

Más tarde comenzó a surgir un nuevo elemento en la novela rusa. Era el elemento "populista", que se manifestaba en el amor a las masas obreras y en trabajar entre ellas a fin de infundir una chispa de luz y de esperanza en su triste existencia. También aquí la novela ha contribuido una vez más a apoyar este movimiento y a entusiasmar a la juventud por este trabajo, del cual hemos visto un ejemplo en las páginas precedentes -capítulo V-, hablando del *Gran Oso*.

Muchos fueron los que cooperaron en estos dos campos, y aquí sólo puedo mencionar de paso a MORDOVTZEV -en Signos del tiempo-; SCHILLER, que escribió bajo el pseudónimo de A. MIJAILOV, STANIUKOVICH, NOVODVORSKI, BARANZEVICH, MACHTET Y MAMIN, y el poeta NADSON, los cuales directa e indirectamente, trabajaron en igual sentido.

Pero hay que tener presente que la lucha por la libertad, que había comenzado hacia 1857 y alcanzó su punto culminante en 1881 habíase detenido momentáneamente, y durante los diez años siguientes predominó entre los "intelectuales" rusos un cansancio completo y una manifiesta postración. La fe en los antiguos ideales, en los viejos lemas de lucha -hasta la simple fe en el hombre- comenzó a desaparecer, y nuevas tendencias se abrían camino en el arte, en parte bajo la influencia de esta fase del movimiento ruso, en parte por influjo de la Europa occidental. Predominaba sobre todo cierto signo de cansancio evidente. La fe en la ciencia decayó. Los ideales sociales fueron dejados de lado. El "rigorismo" fue condenado y el "populismo" era considerado como algo ridículo, y cuando surgió nuevamente, estaba cubierto de una forma religiosa, como por ejemplo, el tolstoísmo. Al entusiasmo por la Humanidad, sucedió el entusiasmo por la proclamación de los "derechos del individuo", y esto no significa derechos iguales para todos, sino los derechos de los menos sobre los más.

En este caos de ideas sociales tuvieron que desarrollarse nuestros jóvenes novelistas, quienes han tratado siempre de reflejar en sus obras las cuestiones del día, y esta confusión les impidió producir algo tan definido y tan completo como las producciones de sus predecesores de la generación anterior. La sociedad no produjo ninguna personalidad completa; y el verdadero artista es incapaz de pintar lo que no existe.

Hasta un artista tan subjetivo como VSEVOLOD GARSCHIN (1855-1888), que pasó como un meteoro por la literatura rusa,

puede servir como confirmación de lo que hemos dicho. Su naturaleza maravillosa, delicada y poética, fue tronchada por las contradicciones de la vida que se hacía sentir en aquellos años.

Garschin era oriundo de la Rusia sudoccidental, estudió en Petersburgo y a los diez y nueve años ingresó en el Instituto de Mineralogía. Desde temprana edad distinguióse por su extraordinaria impresionabilidad; leía muchísimo, y ya antes de haber terminado el Gimnasio fue internado en un Instituto Psiquiátrico. La rebelión de los eslavos de 1876 y la guerra de 1877 hicieron desviar su ruta. El, que había adoptado una actitud crítica frente a la guerra, anhelaba unirse a los serbios revoltosos, y apenas fue declarada la guerra a Turquía en abril de 1877, decidió que su deber sagrado era soportar junto al pueblo todo el peso de la tempestad y de las penurias que se avecinaban. Presentóse inmediatamente como voluntario y se dirigió a Kischinev, y después de algunos días hallábase en camino con su regimiento que marchaba hacia el Danubio. Hizo todo el trayecto a pie, rehusando todas las comodidades que los oficiales le ofrecían.

En plena *guerra* escribió su primer cuento, de extraordinario valor artístico: *Cuatro días* -de un herido-, que inmediatamente atrajo la atención sobre el joven escritor. En agosto fue herido: una bala de fusil le perforó una pierna. Como la herida tardaba en curar, fue excluido del ejército. Volvió a Petersburgo, e ingresó en la Universidad y empezó a preparar seriamente para la carrera literaria.

En aquellos años escribió algunos cuentos, tan artísticamente tejidos y tan poéticos, que sólo pueden ser parangonados con los cuentos de Turguéniev y en parte con los de Korolenko. Pero Garschin, con su delicada, impresionable y sensibles naturaleza, escribió cada una de sus producciones literarias con sangre y con lágrimas: "Haya sido bien o mal el cuento -decía en una carta- esto es una cuestión secundaria; pero que en realidad he escrito con mis pobres nervios, y que cada letra me costó una gota de sangre, esto no tiene nada de exagerado"...

La vida íntima de Gaschin no la conocemos "...muchas circunstancias de su vida no están debidamente explicadas -dice Skavichevski- y su biografía completa será posible solamente en un futuro más o menos lejano". Pero es indudable que la lucha política terrorista, que por entonces tenía lugar, se reflejó penosamente sobre él, atormentando profundamente su delicada e impresionable naturaleza. En 1880, después del atentado

infructuoso de Molodetzki contra Loris Melikov, al ser aquél condenado a la horca en el término de veinticuatro horas, Garschin fue a ver de noche al "dictador", insistiendo para que la condena no se llevase a cabo. Después de esto, hondamente conmovido, se dirigió a Moscú, vagabundeando por la Rusia central y desapareciendo por algún tiempo; cuando se le volvió a encontrar hallábase en tal estado, que fue preciso reinternarlo en un instituto de enfermos mentales. Pero ni en su locura perdía su conciencia. Continuó siendo atormentado siempre por los mismos problemas de la felicidad humana y de los medios para conseguirla. Su impresionante poema *La flor roja*, en la que un loco hace esfuerzos inverosímiles para huír de sus guardianes, romper sus cadenas y aniquilar la flor roja -causa de todos los males- es una página de su propia vida.

En 1882 se curó y volvió a Petersburgo. Se casó, pero cinco años más tarde volvió a recaer en su enfermedad, y él mismo puso fin a su vida a principios del año 1888.

Las novelas de Turguéniev están saturadas de poesía; esta cualidad es también característica de los cuentos de Garschin; la misma sencillez, el mismo dolor filosófico, la misma delicadeza y la misma admirable armonía en la construcción. El autor se refleja en ellos, pero sólo a la luz de un sereno dolor, que no es posible separar - si alguna vez se han visto los bellísimos retratos de Garschin- de su melancólica mirada.

Al cuento *Cuatro días* siguieron algunos otros episodios de la guerra: *El cobarde*, *De los recuerdos del soldado Ivanov*, *Cuadros de la guerra*; los tres extraordinariamente talentosos.

En el alma de Garschin, como en la de Turguéniev, vivía sin duda un artista-pintor junto al artista literato, pues ha seguido siempre con amor la pintura rusa, escribió magníficas crónicas de las exposiciones y se relacionó siempre con pintores. Sus novelas mejor elaboradas y psicológicamente más profundas son: *Nadieja Nikolaievna* y *Los artistas*, ambas sacadas de la vida de los pintores. Y también en estas novelas Garschin ha reflejado las dos corrientes principales de su época. Rabinin, a despecho de todas las tradiciones académicas, pinta un cuadro, *Glujar* -un obrero sobre cuyo pecho se remachan, en las fundiciones, las calderas- y después de haber hecho este maravilloso cuadro abandona la pintura y se hace maestro de aldea. Otro artista pinta, tomando como modelo a Nadieja Nikolaievna, *Carlota Corday*; pero involuntariamente uno se pregunta: ¿no habrá sido puesto el

nombre de la girondina francesa -instrumento de la reacción- en lugar de algún otro nombre ruso? Por la profundidad y la delicadeza del análisis psicológico, por la belleza de la forma y por la arquitectura total, por la elaboración de los detalles y por la impresión del conjunto, estas dos novelas podrían ser ornamento de cualquier literatura.

Lo mismo puede decirse de una poética y magnífica fábula: *Atalea Princeps*, la historia de una palmera que se lanza, desde un invernáculo, hacia la libertad, y es por esto cortada. Por su forma poética esta historieta puede ponerse frente a las mejores de Andersen. En la literatura rusa existen análogos relatos poéticos debidos a KOT MURLIK -N.P WAGNER, nacido en 1829-, pero son menos comprensibles para los niños, mientras que Garschin poseía gran talento para escribir fábulas adecuadas a los niños, pero que conmueven también a los "grandes".

DIMITRI MEREJKOVSKI (nacido en 1866) puede también servir de ejemplo de las dificultades con que tropezaba un escritor, aun dotado de un talento no común, para lograr su pleno desarrollo en las condiciones sociales y políticas dominantes en Rusia, durante el mencionado periodo. Si sólo tomáramos sus novelas y sus artículos críticos dejando a un lado sus poesías, muy características, sin embargo, veríamos adonde lo condujeron las circunstancias. Merejkovski comenzó su actividad literaria con cierta simpatía o por lo menos con cierto respeto hacia los escritores de la generación precedente, que habían creado sus obras animado de un entusiasmo por los altos ideales sociales; pero poco a poco perdió la confianza en estos ideales, terminando por despreciarlos abiertamente. Concluyó que no eran de ninguna utilidad y comenzó a hablar cada vez más de los "derechos soberanos del individuo"; pero no en el sentido en que lo entendieron Godwin y los otros filósofos del siglo XVIII, ni tampoco de la manera como los había concebido Písarev cuando habló del "pensador realista". Merejkovski concebía estos derechos en el sentido -peligrosamente obscuro, y si no obscuro, estrecho- que les había dado Nietzsche. Al mismo tiempo hablaba con creciente frecuencia de la "belleza" y de la "adoración de la belleza" mas no en el sentido que los idealistas atribuían a estas palabras, sino en el sentido limitado y erótico en que lo entendían los "estetas" del cuarenta.

La obra principal emprendida por Merejkovski ofrecía gran interés. Concibió la idea de crear una trilogía en la cual pretendía representar las luchas del antiguo mundo pagano con el

cristianismo, los principios fundamentales de uno frente a los del otro. Quiso pintar de un lado el amor elegíaco y la comprensión poética de la naturaleza con su veneración de la vida sana y exuberante; y del otro la influencia deprimente del cristianismo judaico, con su condena del estudio de la naturaleza, de la poesía, del arte, del placer y de la vida sana en general. La primera novela de la trilogía fue *Juliano el Apóstata*, la segunda *Leonardo da Vinci* y la tercera *Pedro el Grande*. Las dos primeras fueron el resultado de un prolijo estudio del antiguo mundo griego y del Renacimiento, y prescindiendo de ciertos defectos -tales como la ausencia de un sentimiento real aun en la glorificación de la veneración de la belleza y cierto abuso de detalles arqueológicos-, ambas contienen escenas realmente bellas e impresionantes. Pero la idea fundamental -la necesidad de una síntesis entre la poesía de la naturaleza del mundo antiguo y los altos ideales humanitarios del cristianismo- no surge de la acción de las novelas, sino que ha sido impuesta a los lectores.

Desgraciadamente, el entusiasmo de Merejkovski por el "naturalismo" antiguo no fue de gran duración. No había escrito aún la tercera novela de su trilogía, cuando ya el "simbolismo" comenzaba a penetrar en sus obras, y el resultado fue que el autor, no obstante sus méritos, está, por lo visto, por caer en ese abismo de misticismo desesperanzado que absorbió a Gógol al final de su vida.

A los lectores occidentales puede parecerles extraño un cambio tan rápido en el modo de pensar de la sociedad rusa, y más aún que ese cambio haya sido tan profundo como para influir directamente sobre la literatura, conforme acabamos de verlo. Pero esos cambios son un hecho y se explican con la fase histórica por la que atraviesa Rusia. Entre los escritores rusos hay uno muy talentoso, P. D. BOBORIKIN (nacido en 1836), quien se ha especializado en la descripción de las corrientes predominantes en la sociedad culta rusa, tal como se sucedieron en los últimos treinta años.

La técnica de sus novelas es siempre excelente -es también autor de un buen trabajo crítico sobre la influencia de las novelas de la Europa occidental sobre la novela rusa-. Sus observaciones son siempre exactas; estudia siempre a sus héroes desde un punto de vista honesto y progresista, y sus novelas reflejan fielmente las tendencias preponderantes en un momento dado entre los "intelectuales" rusos. Para la historia del pensamiento en Rusia son

de un valor inapreciable, y sin duda, han ayudado a muchos jóvenes lectores a discernir los complicados hechos de su vida; pero la diversidad de las tendencias anotadas en la crónica novelesca de Boborikin sólo confundiría al lector occidental.

Algunos críticos han reprochado a Boborikin el no haber distinguido los hechos importantes de la vida que ha descrito de los casuales o temporarios: pero este reproche no es del todo justo. Su defecto principal, a mi modo de ver, consiste en que presenta un caleidoscopio de la vida sin compartir la vida de sus héroes y sin sufrir o gozar con ellos. Ha estudiado y observado detenidamente las personas que describe: las juzga como un hombre inteligente y experto, pero ninguno de sus personajes le ha producido tanta impresión como para llegar a identificarse con él. De aquí que la sensación que dejan sus tipos en el lector no sea demasiado profunda.

Uno de nuestros más populares autores contemporáneos, dotado también de gran talento y que nos sorprende con su increíble productividad, es POTAPENKO. Nació en 1856, en la Rusia meridional, y después de haber estudiado música, comenzó a escribir en 1881. Bien pronto se hizo uno de los escritores preferidos del público, y como tal ha quedado, a pesar de que en sus últimas obras se nota una labor apresurada. En medio de los colores sombríos que predominan entre los novelistas rusos, Potapenko constituye una feliz excepción. Algunos de sus cuentos se distinguen por su sano humor y obligan al lector a reír junto con el autor.

Pero aun cuando falta lo cómico y los hechos sean tristes o trágicos, el efecto del cuento no es nunca deprimente, tal vez porque el autor no se aparta jamás de su punto de vista optimista satisfecho. Bajo este aspecto, Potapenko disiente de la mayor parte de sus contemporáneos y especialmente de Chéjov,

A. P. CHÉJOV

De todos los novelistas contemporáneos rusos, A.P. CHÉJOV (1860-1904) es, sin género de duda, el más original en el sentido amplio del concepto. No sólo en el estilo estriba su originalidad. Como en todo gran artista, su estilo lleva, naturalmente, el sello de su personalidad, pero jamás ha intentado sorprender a sus lectores

con efectos estilísticos; tales artificios le repugnaban sin duda, y escribió con la misma sencillez que Pushkin, Turguéniev y Tolstói. Tampoco eligió temas especiales para sus bosquejos y narraciones, ni presentó en ellos una clase determinada de hombres. Al contrario; muy pocos escritores pueden jactarse de tal cantidad de cuadros tomados de todas las clases de la sociedad rusa, en todas sus fases posibles y en las situaciones humanas más variadas. Y con todo eso Chéjov ha introducido, como lo observaba Tolstói, algo propio en el arte, ha abierto una fuente nueva no sólo para la literatura rusa, sino para la literatura en general, y pertenece por ello a todos los pueblos. Su pariente más cercano es Guy de Maupassant, pero la analogía de familia entre ambos escritores solamente subsiste en algunos de sus cuentos breves. El modo de escribir de Chéjov, y especialmente el estado de ánimo que campa en sus narraciones cortas y en sus dramas, es totalmente original suyo. Además, se observa en las obras de los dos escritores la misma diferencia que existe entre la Francia de hoy y la Rusia de ese singular periodo de evolución por que hemos pasado en los últimos veinte o treinta años.

La biografía de Chéjov puede ser contada en pocas palabras. Nació en 1860, en Taganrog, Sur de Rusia. Su abuelo había sido siervo, pero como poseía una notable capacidad para el comercio, se libertó de su amo, y el padre de Chéjov ya fué comerciante. Desde chico, Chéjov recibió una buena educación, primeramente en el Gimnasio local y más tarde en la Universidad de Moscú. *"En aquella época yo no estaba bien informado acerca de las distintas Facultades- escribí más tarde en una nota autobiográfica- y no puedo recordar ahora por qué había elegido la de medicina, pero jamás me arrepentí de esa elección"*. No practicó nunca la medicina, pero su actuación durante un año en un pequeño hospital de aldea cerca de Moscú y su práctica médica cuando se ofreció voluntariamente de médico de distrito durante la epidemia de 1892, lo pusieron en contacto con todo un mundo de gentes de los más variados caracteres y, conforme lo anotara él mismo, su conocimiento de las ciencias naturales y del método científico de pensar le sirvieron de mucho en su ulterior carrera literaria.

Chéjov inició dicha carrera bastante temprano. Ya durante los primeros años de su vida universitaria, es decir, 1879, comenzó a escribir breves relatos humorísticos para algunos seminarios, bajo el pseudónimo de CHEJONTE. Su talento se desarrolló rápidamente, y la simpatía con que fué acogida por la prensa su primera recopilación de cuentos, así como el interés que los

mejores críticos rusos demostraron hacia el joven novelista, contribuyeron sin duda a dar una orientación más seria a su genio creador. A medida que pasaban los años, trataba los más profundos y complicados problemas de la vida, al propio tiempo que la forma de sus producciones iba haciéndose cada vez más bella y pulida. Cuando Chéjov murió, en 1904, a la edad de cuarenta y cuatro años, su talento había alcanzado su completa madurez. Su última obra, un drama, contiene rasgos poéticos tan delicados y una melancolía poética está en ella tan entremezclada con la aspiración por las alegrías de una vida colmada, que parecía que iniciaba una nueva fase en su labor; pero ya se sabía que la tuberculosis minaba rápidamente su vida.

Nadie como Chéjov logró describir los fracasos de la naturaleza humana en nuestra actual civilización, y especialmente el fracaso, la bancarrota del hombre civilizado frente a la bajeza que rodea toda la vida cotidiana. Esta derrota del "intelectual" la ha pintado Chéjov con una fuerza admirable, de un modo variado e impresionante. Y ahí reside el rasgo particular de su talento.

Leyendo los esbozos y los cuentos de Chéjov en su sucesión cronológica, se ve en él desde el primer instante a un autor que rebosa de energía vital y de alegría juvenil. Los esbozos son por lo regular muy cortos; muchos no pasan de tres o cuatro páginas, pero todos ellos desbordan una alegría contagiosa. Algunos son sólo farsas, pero leyéndolas no se puede contener una risa cordial, porque hasta las narraciones más ridículas e inverosímiles están escritas con un encanto inimitable. Y luego, poco a poco, se introduce en medio de la alegre risa un rasgo de despiadada vulgaridad de cualquiera de los personajes y se siente que el corazón del autor se encoge de dolor. Lentamente, gradualmente, esta nota se vuelve más frecuente, atrae más y más la atención, cesa de ser accidental, se hace orgánica, hasta que, finalmente, ahoga todas las demás en cada esbozo, en cada cuento. Ya sea que el autor refiera la insensatez de un joven que, "solo en broma", trata de persuadir a una muchacha que la ama, o bien que relate la ausencia de los sentimientos humanos más comunes en la familia de un viejo profesor, en todas partes resuena la misma nota de insensibilidad y de bajeza, la misma ausencia de refinados sentimientos humanos o, lo que es peor, la completa bancarrota espiritual y moral de los "intelectuales".

Los héroes de Chéjov no son personas que no han oído nunca palabras más bellas o que no han concebido jamás ideas superiores

de las que giran entre las más bajas capas de los filisteos. No; han oído tales palabras, y hubo un tiempo en que sus corazones palpitaron al sonido de esas palabras. Pero la baja vida cotidiana ha sofocado esos sentimientos, la apatía se apoderó de ellos y no les queda más que una existencia insegura en medio de mezquindades sin esperanzas. La bajeza que pinta Chéjov comienza con la pérdida de la fe en las fuerzas propias y en la pérdida progresiva de todas esas esperanzas luminosas e ilusiones que constituyen el encanto de toda actividad; y luego, paso a paso, esa bajeza destruye todas las fuentes de la vida; solo quedan esperanzas rotas, corazones desgarrados, fuerzas destrozadas. El hombre llega a un grado en que sólo puede repetir mecánicamente ciertos actos cotidianos, y se va a acostar satisfecho de haber "matado" el tiempo de alguna manera. De este modo se hunde poco a poco en una completa apatía espiritual y en la indiferencia moral. Lo peor es que la abundancia de ejemplos que Chéjov trae, sin repetirse, de las capas sociales más distintas, parecerían decir al lector que es la podredumbre de la civilización de una época lo que nos descubre el autor.

Hablando de Chéjov, Tolstói hizo la certera observación de que es uno de los pocos escritores cuyas novelas se leen con gusto más de una vez. Esto es verdad. Cada uno de los relatos de Chéjov, ya se trate de un esbozo insignificante, de un corto relato o de un drama, produce una impresión que no se olvida fácilmente. Al mismo tiempo, cada trabajo suyo contiene tal cantidad de detalles, espléndidamente elegidos para reforzar la impresión, que, al volver a leerlo, se experimenta un nuevo placer. Chéjov fue decididamente un gran artista. La diversidad de tipos masculinos y femeninos, pertenecientes a todas las clases, que intervienen en sus obras, y la multiplicidad de los temas psicológicos, es realmente admirable. Y sin embargo, cada cuento lleva a tal punto el sello de la personalidad del autor, que hasta en los más insignificantes se reconoce a Chéjov con su individualidad propia y su carácter, con su concepto sobre los hombres y las cosas.

Chéjov no intentó nunca escribir novelas grandes. Su dominio es el cuento corto, en el que era un verdadero maestro; jamás se propone ofrecer la historia completa del sus héroes, desde la cuna a la tumba; ese no es el camino adecuado para el relato breve. Toma sólo un momento de su vida, un episodio, y lo expone de tal modo, que el tipo humano representado se graba para siempre en la memoria del lector; y más tarde, cuando el lector encuentra un ejemplar viviente de ese tipo, exclama involuntariamente: ¡Pero

este es el "Ivanov" de Chéjov o la "Dúschutschka" de Chéjov!". En el reducido espacio de unas veinte páginas, y en los límites de un solo episodio, se desenvuelve un complicado drama psicológicos, un mundo de recíprocas relaciones. Tomemos, por ejemplo, el corto y expresivo cuento *Un caso en la práctica de un médico*. Es un cuento que en realidad carece de acción. Un médico fue llamado para ver una muchacha enferma, cuya madre es la propietaria de una gran fábrica de papel. Viven en una casa señorial, al lado de la fábrica, rodeada por los muros de sus altos edificios. La hija es única y la madre la adora. Pero no es dichosa; la mortifican pensamientos imprecisos y se ahoga en aquella atmósfera. La madre es igualmente desgraciada porque su hija es desdichada, y la única persona feliz de la casa es la ex-aya de la muchacha, que vive ahora con ellas como una compañera. Es la única que disfruta realmente de la casa bien puesta, del lujo y de la buena mesa. El médico es invitado a pasar la noche con ellas, y hablando con su enferma, que sufre de insomnio, le dice que no está obligada a quedarse allí, que un ser humano que abriga verdaderamente buenas intenciones puede encontrar siempre un lugar en el mundo en que dé con alguna actividad que le sea grata. Al día siguiente, al irse el médico, la muchacha va a acompañarlo vestida de blanco y con una flor en la cabellera. Contempla al médico con suma seriedad, y el lector adivina que ella reflexiona sobre una nueva vida. En los estrechos límites de ese pequeño relato se descubre ante los ojos del lector un mundo entero de la vida filistea sin objetivos, la vida de la fábrica y un mundo de nuevas aspiraciones que entra allí violentamente y encuentra apoyo del exterior. Todo esto se deduce del pequeño episodio. Se ven con transparente claridad los tres personajes principales sobre los que el autor concentra la luz por un momento. Y en los contornos nebulosos, que más bien se adivinan antes que verlos, en el fondo del cuadro en torno del grupo vivamente iluminado, se descubre un mundo entero de complicadas relaciones humanas, tanto en el momento descrito como en futuro. Quitad algo de la claridad que envuelve a las figuras iluminadas o agregad rasgo más pronunciados al fondo, y el cuadro se echará a perder. Así son casi todas las historias de Chéjov. Aun cuando tengan cincuenta páginas, no pierden ese carácter.

Chéjov escribió también algunas narraciones de la vida aldeana. Pero lo campesino y la vida de aldea no eran su esfera peculiar. Su verdadero dominio es el mundo de los "intelectuales" -los círculos instruidos y semi-instruidos de la sociedad rusa- y este mundo lo

conoce a la perfección. Señala su bancarrota, su incapacidad para solucionar los grandes problemas históricos de la renovación que les tóco en suerte, y la bajeza de la vida cotidiana en que se sume gran número de ellos. Desde los tiempos de Gógol ningún escritor ha pintado tan admirablemente en Rusia la bajeza humana en sus diversas formas; y, sin embargo, ¡qué diferencia entre esos escritores! Gógol ha pintado principalmente la bajeza externa, que salta a la vista y tiene a menudo aspectos de farsa que provoca las más de las veces una sonrisa o una carcajada. Pero la risa es siempre un paso hacia la reconciliación. Chéjov ha hecho reír en sus primeros cuentos, pero a medida que aumenta en años y considera más seriamente la vida, desaparece la risa, y si bien queda un humor agradable, se siente sin embargo que las formas de bajeza y de filisteísmo que describe no provocan la risa del autor, sino su dolor. El "dolor chejoviano" es tan característico de sus trabajo como el profundo surco de su rostro bondadoso con sus ojos vivos y meditabundos. Además, la bajeza que pinta Chéjov es diferentes de la que conoció Gógol. En las profundas huellas del alma del hombre culto moderno se producen conflictos más hondos, de los cuales Gógol, setenta años antes, nada sabía. El dolor de Chéjov corresponde también a una naturaleza más sensible y refinada que la de las "lágrimas ocultas" de la sátira de Gógol.

Mejor que ningún otro novelista ruso comprendió Chéjov el defecto fundamental de esa masa de "intelectuales" rusos, que ven muy bien los aspecto oscuros de la vida rusa y el don de sacrificio para adherirse a la pequeña minoría de jóvenes que se atreven a luchar activamente contra el mal. En este sentido sólo cabe mencionar al lado de Chéjov a un solo escritor, a una mujer; Jvostchinskaia -Kretovski pseudónimo-, Chéjov sabía, y más que saber lo sentía -lo sentía con cada nervio de su naturaleza poética- que la maldición real del "intelectual" ruso, con excepción de un núcleo de hombres y de mujeres fuertes, es la debilidad de su voluntad, la ausencia de deseos fuertes y apasionados. Quizás lo haya sentido él mismo. Y cuando en cierta ocasión -en el año 1894- se le preguntó en una carta: ¿Qué debe desear un ruso en la época presente?, escribió: *"He ahí mi respuesta: ¡Querer! Más que todo debe querer tener un carácter fuerte. Ya estamos hastiados de esa llorona indecisión"*.

Esa carencia de fuertes anhelos y esa débil voluntad las describió continuamente en la persona de sus héroes. Pero esta tendencia por pintar semejantes caracteres no era un puro

accidente de su temperamento, sino un resultado directo de su época.

Chéjov, como ya hemos visto, tenía sólo 19 años cuando comenzó a escribir en el año 1879. Pertenece por lo tanto a la generación que tuvo que pasar sus primeros años bajo la presión de una reacción que sobrepujó todo lo que experimentara Rusia en la segunda mitad del siglo XIX. Con la muerte trágica de Alejandro II, y la ascensión al trono de su hijo, Alejandro III, cerróse definitivamente toda una época, la época de trabajos progresivos y de esperanzas brillantes. Todos los elevados esfuerzos de aquella joven generación que entró en la arena política en el año setenta y que se había dado como consigna el símbolo "¡Estar con el pueblo!", habían terminado en una derrota aniquiladora, y las víctimas de ese movimiento gemían en los presidios o se hallaban confinados en los campos nevados de Siberia. Sí, más aún. Las grandes reformas, incluso la abolición de la servidumbre, que habían sido realizadas alrededor del año cincuenta, en la generación de Herzen, Turguéniev y Chernischevski, comenzaron a ser consideradas por los elementos reaccionarios que se agrupaban en torno de Alejandro III, como errores. Nunca comprenderá un habitante de Europa occidental la profunda desesperación y tristeza sin esperanza que se apoderó de la parte culta de la sociedad rusa en los diez o doce años que siguieron a esa doble derrota, cuando llegó a la conclusión de que era incapaz de romper la inercia de las masas o de influenciar la ruta de la historia de tal manera que quedase colmado el abismo entre sus elevados ideales y la desconsoladora realidad. En este concepto el año 80 fue tal vez el periodo más oscuro que ha experimentado Rusia durante el último siglo. Alrededor del año 50 los "intelectuales" confiaban por lo menos en sus propias fuerzas para el porvenir; ahora habían perdido hasta esta esperanza. Chéjov había empezado a escribir en esa época sombría, y como verdadero poeta que siente y reacciona contra los sentimientos del momento, se convirtió en el pintor de aquel derrumbamiento, de aquella bancarrota de los "intelectuales", que presionaba como una pesadilla a la parte instruída de la sociedad rusa. Y por su parte, como gran poeta, pintó la bajeza filisteá con rasgos tan expresivos que su cuadro tiene no sólo un valor artístico, sino también histórico.

¡Cuán superficial es el filisteísmo descrito por Zola comparado con los cuadro de Chéjov! Pero tal vez Francia no haya conocido esa enfermedad que entonces consumía el tuétano de los

"intelectuales" rusos.

A pesar de todo, Chéjov está lejos de ser un pesimista en el sentido propio de la palabra. Si hubiese llegado a la desesperación, hubiera considerado la bancarrota de los "intelectuales" como una fatal necesidad. Se hubiera contentado con una palabreja como, por ejemplo, "fin de siècle". Pero Chéjov no podía hallar la satisfacción en tales palabras, porque creía firmemente que era posible una vida mejor y que ésta llegaría. "*Desde mi niñez -escribió en una carta íntima- he creído en el progreso, porque la diferencia entre la época en que se me azotaba y aquella en que cesaron de hacerlo -en el sesenta-, fue formidable!*".

Chéjov ha escrito también cuatro dramas: *Ivanov*, *Tío Vania*, *Tres Hermanas* y *El jardín de los cerezos*, que prueban claramente cómo creció con los años su fe en el futuro.

Ivanov, el héroe de su primer drama, es la personificación de la bancarrota de los "intelectuales" de que hemos hablado más arriba. Hubo un tiempo en que creía en los ideales superiores, y aun ahora habla de ellos, y por eso mismo Sascha, una muchacha llena de elevadas aspiraciones -uno de aquellos delicados tipos de intelectuales en cuya descripción se revela Chéjov como verdadero heredero de Turguéniev- se enamora de él; pero Ivanov sabe que está gastado, que la muchacha ama en él lo que no existe ya, que el fuego sagrado es tan sólo recuerdo de sus mejores años, que ya no han de volver. Y cuando el drama llega a su punto culminante, cuando Ivanov debe desposar a Sascha, se suicida. El pesimismo triunfa.

Tío Vania termina también en forma deprimente; pero, sin embargo, hay allí un ligero resplandor de esperanza. En este drama se revela con más claridad el derrumbamiento de los "intelectuales", esta vez en persona de uno de sus representantes principales: un profesor, pequeño dios de su familia. Todos los miembros de su familia han sacrificado sus vidas por él, pero él mismo, que no hizo en toda su existencia otra cosa que escribir panegíricos a la sagrada misión del arte, es, en su vida privada, un perfecto egoísta. Pero el fin del drama es distinto. La muchacha, Sonia, parecida a Sascha -de *Ivanov*- una de las que se habían sacrificado por el profesor, queda casi todo el tiempo en el fondo del drama, hasta que a la terminación del mismo aparece en una aureola de amor infinito. El hombre a quien ella ama no le corresponde. Este entusiasta prefiere a una hermosa mujer -segunda esposa del profesor- antes que a Sonia, que no es más

que una de aquellas trabajadoras que introducen la luz en la obscuridad de la vida rusa, ayudando a la ignorante masa campesina a soportar las miserias de la vida.

El drama termina con un desgarrador acorde musical, en el que se confunden la resignación y el auto-sacrificio de Sonia y de su tío -"¿Qué se puede hacer?- dice Sonia-. *Debemos vivir, tío Vania; viviremos una larga serie de días y de noches; soportaremos pacientemente los dolores que el destino nos imponga; trabajaremos para los demás, ahora y en la vejez, y no conoceremos el descanso; y cuando llegue nuestra hora moriremos sin encono, y allí, del otro lado de la tumba, reposaremos!*"

En la desesperación de Sonia brilla, sin embargo, un rayo de melancólica esperanza. Le queda la fe en su capacidad de trabajar, en su disposición para realizar ese trabajo, aun cuando dicho trabajo no le traiga la felicidad propia.

Pero a medida que la vida rusa se vuelve menos sombría y comienzan a germinar las esperanzas en un porvenir mejor para nuestro país en los primeros síntomas de un movimiento entre la clase obrera de los centros industriales, al que se adhirió inmediatamente la juventud instruída; a medida que los intelectuales se reaniman y se disponen a sacrificarse para alcanzar la libertad para todo el pueblo ruso, comienza también Chéjov a mirar el porvenir con cierta esperanza y optimismo.

El jardín de los cerezos fue su canto de cisne, y en las palabras finales de este drama resuena una nota llena de esperanza en un porvenir mejor. El jardín de cerezos, que pertenecía a una antigua familia de la nobleza y era un verdadero jardín de hadas cuando los cerezos estaban en completa florecencia y los ruiseñores cantaban en su espesura, cae derribado despiadadamente por un hombre de dinero, por un burgués. A él no le interesa la poesía del jardín floreciente, ni el canto de los ruiseñores; lo único que necesita es dinero. Pero Chéjov ve lo que ocurrirá en el porvenir; ve cómo el jardín pasa otra vez a nuevas manos y en su lugar surgirá un nuevo jardín: un jardín en que todos hallarán la dicha en un ambiente renovado. Personas que sólo han vivido para sí no podrían jamás plantar semejante jardín; pero ha de venir el día en que lo harán gentes como Ani, la protagonista, y su amigo, el "eterno estudiante".

El influjo de Chéjov perdurará, como dice Tolstói, y no se limitará solamente a Rusia. Él ha llevado el cuento breve a tal perfección, como uno de los medios de pintar artísticamente la

vida humana, que se le puede considerar como un reformador de nuestras formas literarias. En Rusia tiene ya una serie de imitadores que lo reconocen como creador de una nueva escuela. ¿Pero llegarán alguna vez al mismo sentimiento poético inimitable, a su manera especial de amor a la naturaleza y, ante todo, a la belleza de la sonrisa chejoviana en medio de las lágrimas? Y esas son todas cualidades indisolublemente ligadas a su personalidad.

En lo que se refiere a sus dramas, son las piezas favoritas del teatro ruso, tanto en la capital, como en las provincias. Cuando son puestas en escena por una compañía tan excelente como la del Teatro Artístico de Moscú, constituyen el acontecimiento principal de la temporada.

En Rusia Chéjov ha sido tal vez el escritor más popular entre los escritores jóvenes, y se le situaba -en vida de ambos- inmediatamente después de Tólstoi. Colecciones sueltas de sus cuentos, publicadas bajo diversos títulos -*Crepúsculo*, *Gente melancólica*-, llegaron a diez y a catorce ediciones, y una recopilación completa de sus obras -en diez y catorce volúmenes-, se ha vendido en una cantidad desmesurada de ejemplares. La edición, en catorce tomos, que una revista ilustrada ofreció como premio a sus lectores, se difundió en más de 300.000 ejemplares.

En Alemania Chéjov produjo una impresión profunda: sus mejores narraciones fueron traducidas más de una vez, a tal punto, que uno de los críticos más eminentes exclamó en cierta ocasión: "¡Chéjov, y no hay fin!". Empieza también a ser popular en Italia. (Y en los países de habla castellana. N. del T.) Pero fuera de Rusia solo se conocen sus cuentos; sus dramas son demasiado "rusos", y apenas podrían impresionar a los espectadores de otros países, donde los dramas de semejantes contradicciones íntimas no representan un rasgo característico de la vida.

Si es verdad que en la evolución de las sociedades hay cierta lógica, un escritor como Chéjov debería haber aparecido antes de que la literatura tomara una nueva orientación y produjera los nuevos tipos que surgen ya en la vida. De todas maneras, era necesario que se dijera una palabra fuerte en la despedida, y esto es lo que hizo Chéjov.

(1) Tomo estas observaciones sobre los predecesores de Bielinski de un artículo del profesor Ivanov, referente a la crítica literaria en Rusia. (Diccionario Enciclopédico Ruso, Vol. 32, pag. 771).

(2) El discurso de Jomiakov figura en la Historia de la Literatura Rusa de Skabichevski. Yo hubiera querido conseguir el discurso de Tolstói, porque pienso que lo que dijo respecto a “lo permanenete en el arte, lo general”, apenas podía excluir la necesidad de condenar el mal de que padece una sociedad en un momento determinado. Tal vez haya creído lo que creyera Negrásov al describir la literatura provocada por los “Bosquejos de provincia”, de Schtchedrin, como “una historia de azotar a los pequeños ladrones para satisfacción de los ladrones grandes”. Desgraciadamente este discurso no se publicó jamás y el manuscrito se ha extraviado.

FIN

ESTE LIBRO SE EDITÓ DE FORMA COLECTIVA
EN LOS TALLERES ORRIKAK INPRENTA DE BILBAO
REALIZÁNDOSE 80 EJEMPLARES ARTESANALMENTE
DURANTE EL VERANO DEL AÑO 2017,
CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN RUSA.

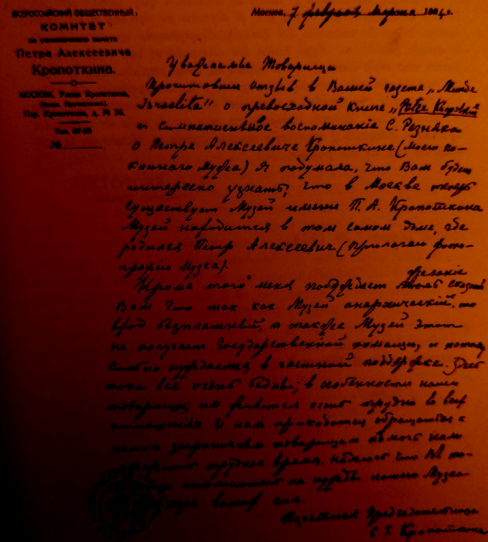


Piotr Alekséyevich Kropotkin (1842 – 1921), su biografía daría para rodar una larga lista de películas de aventuras.

Geógrafo, viajero, etnógrafo, estudioso, naturalista, revolucionario, anarquista, sería imposible definirlo en un sólo nombre.

“Los ideales y la realidad en la literatura rusa” es uno de sus escritos más interesantes.

CARTA DE LA SEÑORA DE KROPOTKIN AL TRADUCTOR



Epístola de Sofía Anániev.

Fechada en Moscú a siete de marzo de 1924, donde explica la existencia de un Museo en la memoria de Kropotkin en Rusia a los difusores de su obra. Fue recogida en la edición argentina de M. Gleizer en 1926.

Piotr Kropotkin

Kropotkin hace un completo recorrido histórico de los grandes poetas, dramaturgos y novelistas que tuvieron el ruso como lengua principal en sus escritos. Los decembristas, Pushkin, Lérmontov, Gógol, Tolstói, Dostoyevski o un jovencísimo Gorki, son algunos de los autores genialmente analizados. Los grandes escritores, así como otros menos conocidos, son recogidos en “Los ideales y la realidad en la literatura rusa”, un interesante ensayo escrito antes de la Revolución Rusa de 1917 y que aporta además una original visión comparatista de la literatura rusa que tenía Kropotkin desde su perspectiva socialista libertaria.

...но не предполагая, в частности, что в
этой же среде бедня, в действительности нашей
новаторства, не чувствуя себя другим в том
...и нам приходится обращаться к
заграничным новаторам и более или
...время надеясь что мы не
...на пути нашего Руска
...вместе с
Российская Империя
С. П. Кротов