LAS LITERATURAS DEL MUNDO
Enciclopedia universal de las literaturas

dirigida por
RICCARDO BACCHELI, GIOVANNI MACCHIA
Y ANTONIO VISCARDI

Edición española al cuidado de
ATTILIO DABINI

ETTORE LO GATTO

LA LITERATURA RUSA MODERNA

Traducción de
MIGUEL MASCIALINO

ACERVO PROF.ª DR.ª SOPHIA ANGELIDES
CURSO DE RUSSO - F.F.L.C.H. - USP

EDITORIAL LOSADA S. A.
BUENOS AIRES

CAPITULO QUINTO

ALEKSANDR SERGÉEVICH PUSKHIN

Sobre el trasfondo de los debates que caracterizaron el paso del siglo XVIII al XIX y los dos primeros decenios de este último, la figura de Aleksandr Sergéevich Pushkin (1799-1837) resalta de una manera muy especial. Se diría que las polémicas se desarrollan a la espera de alguien que les ponga fin y que el choque de las corrientes, cuya expresión son los debates, no tiene sentido en sí y de por sí, sino que está destinado a nutrir el genio que lo utilice y supere las corrientes. Así debía pensar Gogol al decir que Pushkin había sido un fenómeno extraordinario y tal vez único del espíritu ruso; así han debido pensar los que hablaron del genio excepcional de Pushkin mientras, durante su formación, los mayores poetas y narradores y dramaturgos se iban afirmando, en cuanto poetas y narradores y dramaturgos, precisamente como representantes de alguna de esas corrientes en particular. Una perspectiva histórica más profunda nos permite ver, sin disminuir lo excepcional de la aparición de Pushkin dentro de su época, que él estaba marcado por todas las características de esa época, pero que superó su contingencia. Él mismo tenía conciencia muy clara de ello. "Para mí —escribía en una carta de marzo de 1827 a su amigo N. N. Raévsky— todas las sectas del Parnaso son iguales, todas tienen sus ventajas y sus desventajas. ¿Acaso no es posible ser un auténtico poeta sin ser un clásico avejentado o un romántico fanático? ¿Es inevitable que las formas y las etiquetas esclavicen de tal forma la conciencia literaria?"

Uno de los aspectos más sobresalientes de la personalidad de Pushkin fue esta independencia, a pesar de que en muchas ocasiones él mismo reconoció cuánto debía al clasicismo francés y hasta a su "profeta" Boileau, cuánto lo habían atraído los "corifeos" de las nuevas corrientes, por ejemplo Chénier y Byron, cuánto había influido el impulso del romanticismo en acercarlo a Shakespeare. Lo que caracterizó a estos empréstitos fue, como reacción inmediata, la decisión de librarse de ellos siempre que resultaban superfluos.

En la historia de la literatura se ha afirmado que los vínculos de Pushkin no sólo con el pasado sino también con el presente pueden ser considerados como la manifestación de un método, el evolutivo. Con respecto al clasicismo se habría apropiado solamente de lo que seguía siendo vivo y auténtico en él; en cuanto al sentimentalismo, él, que al principio no había sido extraño ni al ossianismo ni al karamzinismo, los habría entendido como movimientos que era necesario renovar; y finalmente en lo que se refiere al romanticismo, el mismo paso de Byron a Shakespeare y a Walter Scott sería un índice de su búsqueda constante. Así se explica no sólo su clasicismo, junto a la tendencia individualista, sino también su búsqueda de renovación en el seno del romanticismo, del cual sólo le fue extraña la corriente mística, que, por entrar dentro de la filosofía metafísico-idealista, contradecía su tendencia al historicismo —o "necesidad histórica", de acuerdo a la expresión usada por él—, la única que podemos considerar como su "Weltanschauung".

Con esto no queremos insistir demasiado en el caracter biográfico de su obra, sino sólo hacer notar que ese aspecto tuvo para Pushkin la misma importancia que tuvo para muchos poetas contemporáneos suyos, especialmente dentro de los marcos del romanticismo.

El origen noble, aunque en parte exótico por descender del famoso "negro de Pedro el Grande", antepasado de la madre; la inestabilidad de su temperamento debida también a esta ascendencia; la sucesión en su vida de momentos de alegría exuberante y profunda depresión, y de una desenfrenada sensualidad con impulsos de la mayor ternura; el ansia por participar en la vida intelectual con una eterna curiosidad por conocer; una disposición a apreciar rápidamente y a rechazar con la misma prontitud; la tenacidad en la defensa de las propias opiniones, teñidas muchas veces de escepticismo, fruto tal vez de su precoz conocimiento del iluminismo francés; la tendencia a la ironía, a veces venenosa; un amor hasta la dedicación por la poesía, capaz de hacerle soportar muchos sacrificios en la vida diaria; el culto de la belleza, no sólo femenina sino también de la naturaleza y de la forma poética; el entusiasmo por la idea de la libertad llevado hasta el extremo de hacerlo lamentarse de no haber sacrificado por ella la vida; el desprecio por la vida, el desafío a la autoridad, los duelos y el juego; la capacidad de transformar los acontecimientos más adversos en momentos de mágica disposición para la creación; todo esto son aspectos personales, autobiográficos, pero fue el fermento de su arte. Tiempos y lugares determinaron su vida: infancia en Moscú, adolescencia en el Liceo de Zárskoe Seló, juventud en Petroburgo, en las fronteras del sud —Cáucaso, Moldavia, Odesa— y del norte —Michájlovskoe, Trigórskoe— y des-

pués, al pasar a la madurez, nuevamente Moscú, Petroburgo, y otra vez el Cáucaso y Orenburg y finalmente Boldino, para pasar a Petroburgo, donde encontró su prematura muerte. Y en cada edad y en cada lugar una ilimitada riqueza de impresiones, de sentimientos, de pasiones, y en cada edad y lugar la larga lista de amigos y la igualmente larga de mujeres amadas abiertamente o en secreto, apasionada o tiernamente; y en cada edad y lugar el eco, el reflejo del pasado, el abandonarse a los recuerdos, a la nostalgia, al lamento. En la historia literaria todo esto lleva nombres diversos: clasicismo, romanticismo, realismo; lírica, teatro, narrativa; en la creación, el tormento y la alegría, que no llevan títulos, de la creación misma, para volver a vivir en ella, y para superarse líricamente a sí mismo en ella.

Pushkin fue sobre todo un poeta lírico: y además de eso su misma poesía épica, su poesía dramática, y hasta su prosa fueron producto de su naturaleza lírica.

Porque de niño se había nutrido en la casa paterna de la poesía francesa, con el ejemplo de su padre y de su tío ante los ojos, porque vivió la adolescencia en el nido de cultura que era el Liceo de Zárskoe Seló, junto a otros jóvenes llenos como él de aspiraciones, era inevitable que sus dotes se desarrollaran bajo la influencia de los que por entonces eran considerados los dioses del Parnaso ruso, Zukóvsky y Bátiushkov, sintetizando de ese modo en su persona el prerromanticismo y el neoclasicismo, bajo la égida del anciano vate del clasicismo Derzavin. Era inevitable también que, debido a su genio, después de los "Lehrjahre" bastante prodigiosos de por sí, utilizara sus experiencias para ir más adelante y que, fascinado por otros astros, como lo fue para él Byron, "dominador de los espíritus", según sus mismas palabras, intentara competir con él y, después de habérsele sometido, tratara de continuar como rebelde. Las huellas de esta lucha quedaron marcadas más tarde en su obra maestra, la "novela en verso" *Evgénij Onegin*, pero el proceso de asimilación, rebelión y liberación se encuentra también en toda su creación precedente, es decir desde que adhirió a Bátjushkov, modelo de "poesía ligera", después de haber aprendido sus tonalidades y sus formas en los precursores franceses: Jacques Vergier y Jean Baptiste Grécourt del siglo XVII, y especialmente en Parny, de la segunda mitad del siglo XVIII; y había rivalizado por primera vez con Zukóvsky, que fue quien lo atrajo al nuevo ambiente, aunque se daba cuenta que no sería ése el ambiente en el que se desarrollaría su genio. A propósito de esto conviene hacer notar que en esa misma entrega suya al clima elegíaco-sentimentalista se estaba preanunciando la característica "tristeza-nostalgia" que reveló su temperamento, prescindiendo de las formas en las que se volcó su vena lírica. La forma que tomó esta lírica fue el resultado de muchas y muy diversas experiencias: ya en las poesías del Liceo se puede observar la transición del clasicismo al estilo Derzavin de *Vospominanija v Carskom sele* (Recuerdos de Zárskoe Seló), al sentimentalismo de las pequeñas composiciones líricas y al romanticismo de la balada al estilo Zukóvsky. El examen de cada una de las etapas del desarrollo de su poesía en la época del Liceo no bastaría para dar una explicación del inesperado gozo de crear del poeta, si no tuviésemos en cuenta que si bien hacia el fin de la larga "clausura" de los estudios, Pushkin había tenido algún contacto con la vida, gracias a sus encuentros fuera del recinto del Liceo, en términos generales las fuentes de su inspiración habían sido los modelos literarios y la fantasía que ellos excitaban. Sólo más tarde, cuando, en las fronteras meridionales de Rusia, conoció casi al mismo tiempo al "romántico" Byron y al "clásico" Chenier, tomó conciencia de que si en su vida diaria eran muchos los factores románticos que lo aproximaban al poeta de *Don Juan* y de *Childe Harold*, a su ideal formal, además de conceptual, respondía mucho más el poeta de *La joven prisionera* que él llamó "el clásico entre los clásicos". Se podría decir que toda la lírica de Pushkin, sobre todo a partir de las poesías políticas escritas después del Liceo, fue una búsqueda de perfección formal en el sentido "clásico", a pesar del repudio del clasicismo como escuela.

Es lógico que ante ese hecho, hasta críticos radicales como Belínskij viesen en Pushkin un poeta preocupado sobre todo por el arte; pero es exagerado decir que en su lírica no buscó para nada confesarse, tanto como es exagerado decir que su lírica fue exclusivamente una lírica de ocasión. El hecho mismo de que, al aceptar la forma del poema romántico al estilo Byron, estaba aceptando también el principio de la "disgresión lírica" que inevitablemente era una "confesión", nos dice que era algo normal en él confiarse también fuera de la lírica. El caso de la "novela en verso" *Evgénij Onegin* es muy típico; allí, aún después de haber superado el byronismo, la mayor parte de las disgresiones son verdaderas líricas de contenido personal.

Hemos aludido a las poesías políticas que Pushkin escribió inmediatamente después del Liceo. Fueron la oda *Vol'nost'* (La libertad) de 1817 y *Derevnja* (El campo) de 1819. El año 1817 fue un año crucial para los comienzos líricos personales de Pushkin, no sólo por esta afirmación suya como poeta político sino además porque, al despedirse de los años de Liceo con una carta que escribía a su compañero de estudios A. M. Gorchakov (*Cumplo dieciocho primaveras*), utilizaba aún ese tono elegíaco que era un modo de hacer poesía personal pero que no le agradaba

en cuanto forma. Casi contrastando con el desenfreno de la vida que llevó inmediatamente a continuación del Liceo —y en honor de la cual los nombres de Baco y Venus, que en el Liceo habían sido simples reminiscencias literarias, se habían convertido en símbolos de una realidad—, Pushkin siguió buscando una expresión formal que reflejase la madurez de la relación poética con la realidad que sentía cada vez con mayor fuerza dentro de sí y que se expresó no sólo en algunos intentos de composiciones líricas breves, como la famosa *Prostite, vernye dubravy* (Adiós, fieles encinas), sino también en la poesía *El campo* que era política nada más que en la segunda parte, en la invocación a la liberación de los siervos de la gleba, pero que en la primera era una especie de idilio al estilo "clásico".

Fue algo muy característico, tanto en el caso de la elegía como en el del idilio, el hecho de que Pushkin haya logrado de todos modos fundirlos a ambos con el elemento que provenía por un lado de la realidad y por otro de su tendencia a extraer de la realidad solamente aquello que podía ser volcado en una forma verdaderamente poética. No podemos saber hasta qué punto este proceso era algo consciente en Pushkin en el período del que estamos hablando, pero no hay dudas de que ya estaba desarrollándose. Su reclusión en el extremo meridional de Rusia se caracterizó, es verdad, por su aproximación a la poesía de Byron, pero es significativo el hecho de que en la lírica del período "byroniano", es decir en la época de los poemas *Kavkazkij plennik* (El prisionero del Cáucaso), *Bachchisarajskij fontan* (La fuente de Bachchisarai) y también en una parte de *Cygany* (Los gitanos), el byronismo se manifestó mucho menos, si prescindimos de la coincidencia en los temas de una poesía que fue conceptualmente la consecuencia de una crisis del poeta, es decir *Demon* (El demonio).

Antes de escribir *El demonio* en Odesa, en 1823, Pushkin, durante un breve período que transcurrió en Crimea y en el Cáucaso y durante otro más largo en Kishinëv, había pasado por una serie de experiencias que tuvieron por consecuencia, en cuanto fuentes de inspiración, el replegamiento del poeta sobre sí mismo y sobre sus recuerdos.

En Kishinëv se reavivó en el poeta el interés por el tema político: el contacto con los futuros decabristas, la proximidad del foco insurreccional griego, los rumores de una guerra entre Rusia y Turquía, aunque mezclado con la atracción que sentía Pushkin por las ideas de la paz universal del abate Saint-Pierre, conformaron la atmósfera de donde provino el impulso, o mejor dicho donde nació una poesía como *Vojna* (La guerra), interesante también desde un punto de vista "técnico", es decir por la forma de

elegía, que por lo tanto seguía sirviendo para expresar contenidos muy diversos, del mismo modo que la epístola, entre las que se cuentan las dos tan famosas *Caadaevu* (A Caadáev) y *K Ovidiju* (A Ovidio), ambas acentuadamente líricas. Si la epístola *A Ovidio* constituyó para Pushkin un problema formal, tan es así que la consideró también una "elegía", ello se debió precisamente al hecho de que siempre trataba de dar nueva vida a los "géneros" tradicionales. En Kishinëv compuso además la "oda" *Napoleón* (1821), otra experimento bien logrado en un género que no apreciaba, y que servía así para conservar viva una tradición que Pushkin nunca quiso destruir, aunque hablase de ella irónicamente. Algo semejante se puede decir también de *Pesn' o vescem Olege* (Canto del fatídico Oleg) del año 1822, cuya forma pertenece también a un género por el cual Pushkin no tuvo demasiada simpatía, la balada. Había otro "género" que tenía algo de balada, la romanza del cual Pushkin dio en esa época un buen ejemplo con *Cernaja shal'* (El chal negro) que, como "romanza-balada", es un testimonio de que Pushkin, al entroncarse con la tradición, salvaba de ella todo lo que valía la pena salvar, Lo cual sucedió también en los dos períodos siguientes: la estadía en Odesa y el confinamiento en Michájlovskoe, cada uno de los cuales tuvo sus propias características en cuanto al contenido y en cuanto a la forma.

A mediados del período de Odesa compuso la ya citada poesía *El demonio* que revelaba la crisis del poeta, en el sentido de que en el símbolo de la "duda" convergen todos los temas líricos que seguían preocupándolo. Si algo podía desmentir en su base la polémica que provocó la "romanza-balada" *El chal negro*, es decir la falta de profundidad en su pensamiento, esa desmentida fue dada por la profundidad del pensamiento de *El demonio*, donde se demostraba que en la lírica de Pushkin entraba con pleno derecho no sólo la corriente sentimental, sino también la filosófica, para usar una terminología que Pushkin no habría aceptado en ese momento ni para la poesía *Noch* (La noche), que es una de sus poesías más perfectas en el "género sentimental", ni para *Telega zizni* (El carro de la vida), que es una concisa y perfecta manifestación de la crisis de pensamiento que había inspirado *El demonio*, poesía que puede calificarse directamente de filosófica.

En esta crisis tenía también un lugar el aspecto político, como lo prueban las poesías *Kto, volny, vas ostanovil?* (¡Oh olas! ¿quién os ha detenido?) y *Svobody sejatel' pustynnyj* (Solitario sembrador de libertad), pero la crisis fue sobre todo sentimental, entre el recuerdo de un amor ideal no correspondido y la violencia de las pasiones correspondidas, como lo fueron las de Odesa, refle-

jadas por ejemplo en la composición lírica *Prostis' li mne revnivye mechty* (¿Podrás perdonarme las fantasías celosas?).

La crisis de Odesa fue el punto de partida de la renovación lírica de Michájlovskoe que comenzó con *Razgovor knigoprodavca s poetom* (Diálogo entre un librero y un poeta), cuyo núcleo es el problema de la inspiración. Es comprensible que en esa poesía se haya relacionado este problema con el amor, si recordamos que el *Diálogo* fue publicado junto con el primer capítulo de *Onegin*, con algunas de cuyas estrofas coincidía ideológicamente; pero su importancia se acrecienta por estar en los umbrales de un período muy intenso de la creación de Pushkin, ya que a Michájlovskoe están vinculadas no sólo la tragedia *Borís Godunov* y una buena parte de *Onegin*, sino también algunas de sus composiciones líricas más perfectas como ser el diálogo *K Morju* (Al mar), *André Chénier*, *Ja pomnju cudnoe mgovènie* (Recuerdo el maravilloso instante), *Zimnij vecer* (Tarde de invierno), *19 oktabrja* (19 de octubre), *Scena iz Fausta* (Escena de Fausto), *Prorok* (El profeta).

El *Diálogo* tiene un doble significado: por un lado es un puente con las poesías que Pushkin escribiría más tarde, es decir el ciclo sobre la "misión del poeta", y por otro lado es un nuevo intento de una forma lírica, la forma del diálogo que, a través de la *Escena de Fausto*, desembocaría más tarde en las "pequeñas tragedias". A la vinculación del *Diálogo* con las poesías del ciclo sobre la misión del poeta hay que añadir la que tiene con la poesía *André Chénier*, interpretada en el sentido de que el ideal de la independencia del poeta se entrelaza con la idea de la libertad no sólo personal sino también social. Esta poesía es importante porque es la primera, en el período de Michájlovskoe, donde aparece, también en el terreno del amor y la amistad, la característica formal de las composiciones líricas de Pushkin, es decir el recuerdo. Las composiciones líricas más bellas de los amores precedentes de Pushkin fueron escritas en Michájlovskoe, y no tiene mayor importancia que la más perfecta de ellas, la dedicada a aquella Kern que amó, *Recuerdo el maravilloso instante*, incida después sobre la pasión presente.

También está entretejida de recuerdos la más perfecta de las líricas de Pushkin, escrita en 1825 para la tradicional fiesta del aniversario de la fundación del Liceo, *19 de octubre*, en la que el elemento lírico de la evocación es un eco constante de los sufrimientos del poeta. De allí proviene también el alternarse de estilos que caracteriza a *El diálogo* y a *André Chénier* e igualmente al conjunto de líricas reunidas bajo el título de *Podrazanija Koranu* (Imitaciones del Corán) que, como *Escena de Fausto* pueden ser consideradas como verdaderas trasposiciones de momentos espirituales individuales a formas que los expresan.

Para dar un cuadro de conjunto de la evolución lírica de Pushkin, conviene agregar finalmente otro elemento del período de Michájlovskoe, a saber el interés por lo popular, representado por la balada *Zenich* (El novio), y por los *Cantos sobre Sten'ka Razin*.

Como transición entre el período de Michájlovskoe y el subsiguiente se encuentra, como vínculo exterior, la composición lírica *El profeta*, entendido como poeta-vate, y el ciclo de la misión del poeta, pero el verdadero puente, y el más profundo, lo constituye el dominio cada vez mayor que Pushkin había ido adquiriendo de la "concisión lírica", de la que dan testimonio las poesías del período 1827-30, entre ellas *Vo glubine sibirskich rud* (En lo profundo de las minas siberianas), *Tri kljucha* (Las tres fuentes), *Talisman* (El talismán), *Anchar* (El árbol del veneno), *Madonna* (Señora) y el conocido tríptico: *Poet* (El poeta), *Poet i tolpa* (El poeta y la turba), *Poetu* (Al poeta).

Este período motivó la denominación de poeta de "el arte por el arte" que se atribuyó a Pushkin, basada sobre todo en cuatro versos de la poesía *El poeta y la muchedumbre*: "No para la agitación de la vida, / no para el lucro, no para las batallas, / hemos nacido para la inspiración / para los dulces sonidos y las oraciones". Se podía ver en estos versos una profesión de fe, pero también lo fueron, y en sentido aparentemente contrario, los versos del año 1836 de *Exegi monumentum*: "Y por mucho tiempo me recordará con amor el pueblo / porque con la lira he despertado buenos sentimientos / en mi siglo cruel he ensalzado la libertad / y he pedido clemencia para los caídos", que la crítica se ha empeñado laboriosamente en conciliar con las diversas manifestaciones de Pushkin sobre la misión del poeta. En realidad, con su estrofa del *Exegi monumentum* Pushkin aludía a algunos momentos lejanos de su pensamiento político y social (la oda *La libertad*, la poesía *André Chénier*); pero también el "tríptico" hundía sus raíces en situaciones precedentes, entre ellas en *El profeta*. Para conciliar ambos puntos de vista sería necesario recordar que no sólo son tarea del poeta los "dulces sonidos y las oraciones", sino también la misión de "inflamar con la palabra los corazones de los hombres", conforme a las palabras con que concluye *El profeta*. Insistir demasiado en una sola de las dos componentes de la creación de Pushkin en este período es falsear la posición a la que había llegado, que se puede resumir en la defensa de la libertad del poeta, pero no hasta el punto de entender a esta libertad como algo fuera de la vida. Pushkin no dejó nunca de tener en cuenta los diversos aspectos del problema de la inspira-

ción en su relación con la vida, como se puede ver no sólo en sus composiciones líricas en sentido estricto sino también en los poemas, por ejemplo en *Domik v Kolomne* (La casita en Kolomna), en la "pequeña tragedia" *Mozart y Salieri* y en el cuento en prosa y en verso *Egipetskie nochi* (Las noches egipcias), así como en algunos ensayos críticos.

Es necesario hacer notar que si la concepción del poeta "puro" había llevado a Pushkin a insistir en el valor lírico de sus propias impresiones y sentimientos, hubo nuevos factores que modificaron su inspiración, como en 1831 la insurrección polaca que lo transformó en un poeta patriota, no en el mejor sentido ideológicamente, pero de fuerza y energía excepcional precisamente en la expresión lírica, en la poesía *Klevetnikam Rossii* (A los calumniadores de Rusia) y *Borodinskaja godovscina* (El aniversario de Borodinó). Nuevamente se manifestaba lo polifacético de la lírica de Pushkin, en este período tan inquieto desde el punto de vista biográfico como desde el creativo: el esfuerzo por justificar sus propias actitudes (entre ellas la poesía a Mickiewicz); el ansia de un amor que trajese serenidad a su vida; las impresiones directas e indirectas de su viaje al Cáucaso; los recuerdos del pasado y las fantasías de la vuelta a antiguos amores. En estos años Pushkin no sólo no dejó de ser poeta lírico, sino que ni siquiera manifestó debilitamiento alguno en su riqueza, fuerza y gracia poética.

Poeta lírico, y por lo tanto atado a las "formas menores", Pushkin se embarcó sin embargo también en obras de gran aliento, que, si bien entretejidas de elementos líricos, pueden considerarse como composiciones épicas. Él mismo se dio cuenta de que no siempre la mayor extensión correspondía a las formas tradicionales de la épica, y dudó en llamar "poema" a *El prisionero del Cáucaso*, al que dio el nombre de "cuento", y más tarde a *Mednyj vsadnik* (El caballero de bronce), al que llamó "cuento de Petroburgo". Para no hablar de *Evgénij Onegin*, denominado "novela en verso".

La confirmación de Pushkin como "poeta épico" tuvo lugar con el poema "de hadas" *Ruslán y Liudmila*, publicado en 1820 e inmediatamente atacado con dureza por los defensores de las formas tradicionales. Con cierta razón se ha dicho que estos ataques eran un elogio; y así debió pensar el poeta Zukóvsky cuando, para festejar el día en que Pushkin había escrito "fin" en la última página, le dedicó una fotografía propia con la frase: "Al discípulo vencedor, el maestro vencido". En realidad el vencido no era él, poeta romántico, sino los defensores de la tradición, debido a la novedad del poema que, aún como "poema jocoso", tiene muy poco en común con la poesía jocosa que había tenido como representante más famoso a I. F. Bogdanóvich, entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Se citaron otros nombres para explicar la novedad del poema de Pushkin: Ariosto, Boileau, Voltaire, Wieland, pero con respecto al primero, las coincidencias son casuales; y en cuanto a los otros, los paralelos son muy insignificantes. De todos modos el poema, considerado no como "poema jocoso" según la tradición sino como algo nuevo, se convirtió en un símbolo de la lucha entre tradicionalistas y reformadores. La polémica no estuvo a la altura del problema planteado por el poema al señalar el camino que podía seguir la poesía para liberarse de las trabas de la tradición, el mismo camino nuevo que Pushkin señalaba también para la lírica, con la musicalidad del verso, la libertad de la expresión y el léxico. Sólo merece mención especial un punto de la polémica, el que se refiere a la así llamada "naródnost'", es decir al carácter popular de la narración, cosa que unos afirmaban y otros negaban, aludiendo a pretendidas influencias de los cuentos de hada rusos a través de colecciones más o menos literarias del siglo XVIII. Pero en *Ruslán y Liudmila* Pushkin no readaptó ningún cuento de hadas ruso, ya que en ningún cuento de hadas se encuentra el tema de su poema, fruto de su invención.

El caso de los llamados "poemas byronianos" fue distinto: *El prisionero del Cáucaso*, *Brat'ja razbojniki* (Los hermanos mesnaderos), *La fuente de Bachchisarai*, *Los gitanos*.

El prisionero del Cáucaso fue concebido en el Cáucaso, comenzado en Gurzuf, continuado en Kisinëv, Kámenka y Kiev y completado en Odesa. Estas etapas indican que el recuerdo del Cáucaso atormentó a Pushkin por mucho tiempo y el poema tuvo carácter autobiográfico. La crítica hizo notar el progreso artístico, y vio unánimemente en esa narración, más que en las extravagancias de *Ruslán y Liudmila*, el mejor fruto del romanticismo ruso. Pushkin mismo nos dice que intentó crear un tipo romántico cuando, para explicar lo poco logrado del carácter del héroe, afirma que él, Pushkin, no tenía en sí mismo los rasgos de un héroe romántico. Pero una buena parte de la juventud de la época se sintió reflejada en el "prisionero", como más tarde en Onegin. Eso no se debió a que los jóvenes soñasen con aventuras como las del "prisionero" sino al hecho de que el poeta había dado a los diálogos la forma de monólogo y los del "prisionero" reflejaban el modo de pensar y los sentimientos de la juventud. Además, varios de esos monólogos son como composiciones líricas autónomas, y precisamente de la especie preferida por la juventud romántica: la elegía.

Concluido *El prisionero del Cáucaso*, Pushkin escribió el poema "blasfemo" *Gavriliada*, del cual más tarde renegó, por motivos contingentes ideológicos, pero ya en la época misma de la com-

posición sintió que era inconciliable con sus propios esfuerzos por salir de la línea romántica; entre otras cosas lo escribió para satisfacer el deseo de sus amigos que le habían pedido que escribiese un poema histórico para contraponerlo a los de los poetas clásicos del siglo XVIII y de sus mediocres epígonos.

Un ejemplo de esos esfuerzos por salir de la línea romántica podría ser el poema *Los hermanos mesnaderos*, que quedó inconcluso; aunque no pretendía ser una reconstrucción histórica, tuvo un significado político, si bien probablemente Pushkin no pensó en hacer de sus bandidos unos héroes románticos al estilo de los de Schiller o Nodier. Su verdadera importancia sin embargo es literaria, porque en él Pushkin trató de liberarse del lenguaje convencional del poema romántico, del cual sólo era posible escapar acercándose a la realidad. Es difícil saber hasta qué punto tenía ese propósito, porque con *La fuente de Bachchisarai* siguió interesándose por el poema heroico, trasladándolo del plano de la comprensión heroica al de la interpretación de los sentimientos más íntimos.

A *La fuente de Bachchisarai* siguió el poema *Los gitanos*. Se ha dicho de este poema que era la continuación de *El prisionero del Cáucaso*, y a este respecto recordamos lo que Pushkin escribió en 1822 a N. I. Gnédich: "El circasiano que toma prisionero al ruso de mi obra [*El prisionero del Cáucaso*] hubiera podido ser el amante de la joven que libera a mi héroe, y de allí escenas de celos y de desesperación por la interrupción de los encuentros, escenas de peligros, etc. La madre, el padre y el hermano de ella hubieran podido tener cada uno su papel, su carácter, pero he dejado de lado todo esto". Tal vez escribió *Los gitanos* para compensar esta ocasión desperdiciada. Aunque trata de problemas parecidos, los trató realmente con una forma de arte más madura, a cuyo refinamiento habían colaborado tanto la experiencia de la romántica *Fuente de Bachchisarai*, como la primera rebelión contra el romanticismo en *Onegin*, ambas penetradas de lirismo. El mismo lirismo está presente en *Los gitanos*, aunque la experiencia que allí se refleja, así como la que está en la base de *Onegin*, puede dar pie a interpretaciones realistas.

Concluida la exposición de cada uno de los problemas de los poemas "byronianos", es necesario recordar cuán grande fue la importancia del poeta inglés en el paso de Pushkin de poeta lírico a poeta épico-narrativo. El estilo narrativo de Byron era lírico y Pushkin se lo apropió en cuanto poeta lírico, pero, como poeta lírico formado bajo otras influencias, le dio un tono propio. Se había entregado a Byron con un entusiasmo que no hubiera podido conservar. El problema de la influencia de Byron se presenta, al mismo tiempo, pues, como el problema de su superación. Ya

las estrofas de la poesía *Al mar* dedicadas en 1824 al poeta inglés no son más byronianas, del mismo modo que las disgresiones de *Onegin* que, frutos de un modelo byroniano, se iban transformando en un procedimiento "pushkiniano".

La crítica rusa había observado siempre la relación que existía entre los poemas de Pushkin y los de Byron, pero en casi todos los casos había hecho notar también la inspiración directa, especialmente a propósito de las descripciones de la naturaleza y de los ambientes. Aunque se trata de observaciones particulares, el hecho de haberlo observado resulta importante desde un punto de vista histórico, porque apunta al realismo que fue precisamente lo que permitió a Pushkin superar, también en *Onegin*, el romanticismo al mismo tiempo que el byronismo.

Pushkin había comenzado su *Onegin* en 1823; ahora bien, en ese mismo año había compuesto también la composición lírica *El demonio*, "bajo la cual, escribió un crítico, Byron no se habría avergonzado de poner su nombre". La observación trae a nuestra mente el hecho de que Pushkin apreciaba en Byron sobre todo el reflejo de la conciencia del hombre moderno, y *El demonio*, entre el "prisionero", Aleko y Onegin era una imagen de esa conciencia.

El byronismo que estaba en los orígenes de *Onegin* fue siendo superado a lo largo del desarrollo mismo de la "novela en verso". Pushkin no lo notó hasta que el proceso estuvo muy avanzado, como tampoco se dio cuenta de lo mucho que la novela reflejaba todos sus otros problemas, espirituales, sentimentales y literarios, hasta que, tras haber nacido sin que el poeta supiese cuál sería su desarrollo, comenzó a correr paralelamente a toda la actividad del poeta.

La novela es la historia de un "dandy" de Petroburgo que enamora a una joven de provincia, y cuando ésta le confiesa su amor la rechaza; sólo se enamora de ella cuando la ve desposada con un general y convertida en una gran dama del mundo de Petroburgo. El primer capítulo apareció en 1825, y los otros fueron siendo publicados a lo largo de ocho años. Un juicio global sobre *Onegin* no pudo darse hasta su publicación integral, es decir, hasta 1833; pero sobre cada una de sus partes, sobre la personalidad del héroe y de la heroína, Onegin y Tatiana, y sobre los demás personajes —entre ellos, y esenciales a la trama muy simple, Lénski, el amigo de Onegin, muerto por éste en un duelo, y Olga, la hermana de Tatiana, motivo de ese duelo— se habían ido emitiendo juicios parciales en cada caso, positivos o negativos, siempre en relación con el fondo de la novela que era lo esencial literariamente, porque, mucho más claramente que en el poema

Ruslán y Liudmila, cada uno de los capítulos mostraba cómo el poeta no sólo había invertido las tradiciones del epos clásico, sino iba abandonando cada vez más los carriles del romanticismo.

La mayor parte de los juicios que acompañaron la publicación de cada uno de los capítulos, tiene hoy nada más que un valor histórico; pero algunos conservan su valor, como por ejemplo los que se refieren a su matiz satírico, admitido al principio y negado más tarde por el poeta, quien se había dado cuenta de que la ironía —o, mejor dicho, la "autoironía"— no era sátira, y más aún lo que el poeta mismo había dicho de algunas de sus estrofas, que eran como elegías, mientras afirmaba contemporáneamente que su héroe era "antipoético": una profesión "ante litteram" de realismo. Qué quería decir Pushkin con lo de "antipoético" aparece claramente en un ataque de Bestúzev, del cual se defendía Pushkin: el ataque era por haber introducido "la vida mundana" en el terreno de la poesía. ¿No estaba, en realidad, Bestúzev elogiando al autor al decir que para él Onegin era un hombre al estilo de los que veía en la vida diaria? ¿Qué otra cosa había querido Pushkin sino presentar a uno de esos hombres en su realidad concreta? En cambio Bestúzev había estado acertado cuando, refiriéndose a las disgresiones del primer capítulo, había escrito una frase que habría podido aplicar a todos los otros capítulos y por lo tanto a la novela entera: "Toda la parte que hay de fantasía en el poema es deliciosa, pero en esa parte descubro no ya a Onegin sino simplemente a ti". La dedicatoria de la "novela en verso" a Pletnëv iba a aparecer mucho más tarde; por ella los lectores se enterarían de cuánto de sí mismo había puesto Pushkin, y se había dado cuenta al fin de haberlo puesto, a través de sus disgresiones y de sus mismos héroes.

Las numerosas contradicciones en los juicios que se emitieron, son un testimonio de lo difícil que era comprender el valor que tuvo *Onegin* para Pushkin; es típica la del poeta Boratynskij que, en un lapso de pocos años, se expresaba en dos formas completamente distintas; en 1827 escribía a Pushkin: "Tengo en gran aprecio la amplitud de tu *Onegin*; la gran simplicidad de tu obra podría parecer pobreza de concepción y en cambio desfila ante los ojos del lector la antigua y la nueva Rusia, la vida en todas sus transformaciones"; en 1832, por el contrario, escribía en una carta a I. V. Kiréevski que en la novela "no había absolutamente nada que caracterizase decididamente la forma de vida rusa". El ejemplo es más típico aún porque Kiréevski, en 1828, teniendo presentes solamente los tres primeros cantos de la "novela en verso", había escrito que los defectos de *Onegin* eran el último tributo de Pushkin al poeta británico, pero que todas las innumerables bellezas del poema: Lénski, Tatiana, Olga, Petroburgo, el campo,

el sueño, el invierno, la carta, etc., eran propiedad imperecedera de Pushkin...

También Venevítinov, nada más que después de la publicación del segundo capítulo, había escrito que en éste habían desaparecido ya los vestigios de la impresión que Byron había dejado en Pushkin. No consta que Venevítinov tuviese presente el proceso de transformación, que ya había comenzado, del típico procedimiento byroniano, la disgresión, que Pushkin se había apropiado, pero es probable que el agudo crítico-poeta al menos lo hubiese intuido, porque fue precisamente a través de esta transformación que Pushkin superó el byronismo. Sólo en años recientes se ha hecho notar que si era bien conocida la influencia de Byron sobre Pushkin, no siempre se ha reconocido la lucha de Pushkin contra Byron. La diferencia del carácter de los dos poetas era tan grande que era inevitable el intento de Pushkin por escapar del campo de influencia de Byron. Además, el interés de Pushkin por otros fenómenos literarios vinculados con la realidad que lo afectaba, es una prueba de que la influencia de Byron no había sido exclusiva: efectivamente, el conocimiento de Chateaubriand y de B. Constant había contribuido a la formación del Pushkin autor de los poemas byronianos y de *Onegin*. En cuanto a las influencias formales conviene recordar la de Sterne, un escritor que Pushkin conoció y del cual pudo extraer algunos de los procedimientos de la "novela en verso", aunque el modelo, *Tristram Shandy*, era en prosa. Basándose en este conocimiento de Sterne, el crítico V. Sklóvskij ha dado la interpretación de todo el *Onegin* como una "parodia", extremando la hipótesis más común de que la "novela en verso" estaría vinculada a la tradición del poema heroico-cómico. Aunque estas observaciones se refieren sólo a algunos aspectos de la "novela en verso", sirven para mostrar que la creación de *Onegin* fue un proceso mucho más complejo que una simple derivación de Byron. Sin duda Pushkin tomó de Byron la nueva forma de composición que era el poema lírico y una serie de motivos y temas poéticos; pero lo que a nosotros nos interesa es hacer notar que precisamente en el aspecto lírico, Pushkin encontró el camino para superar el byronismo también en el "poema en verso".

Conviene aquí hacer referencia a la tendencia crítica que, con el fin de acentuar en *Onegin* su valor de etapa del realismo ruso, cree necesario reducir la importancia de la naturaleza lírica de la "novela en verso", bien considerando las disgresiones como algo introducido en la novela, que aún sin ellas conservaría su valor social y moral en cuanto novela, o considerando a las disgresiones como parte integrante de la novela, pero no lírica, como si su carácter lírico fuese irreconciliable con el realismo de la narra-

ción, de las descripciones, de las situaciones psicológicas. En nuestra opinión la existencia de las disgresiones líricas es esencial no sólo para marcar el valor lírico de la "novela en verso", sino también para considerarlo como etapa del realismo, cosa que realmente fue, sobre todo después de que Pushkin, al darse cuenta de que la representación de Onegin como tipo no se justificaba en sí y por sí, se planteó el problema de su origen y de su existencia en la sociedad que era para él fuente de interés para su novela y para la expresión de su personalidad de poeta. También la ironía burlona era una componente de la naturaleza del poeta al igual de la melancolía (sea "toská" o "chandrá") que era como el tejido conjuntivo tanto de la personalidad del héroe como de la del poeta.

En lo que se refiere a la relación de *Onegin* con la literatura precedente, con las literaturas occidentales y con los problemas actuales, un examen de la "polémica literaria", no sólo respecto a las disgresiones sino también acerca de cada uno de los personajes en los diversos momentos de su obrar, daría pie para una verdadera historia de la literatura vista a través de las ideas del poeta, y también a través del prisma de su ironía y su autoironía, a propósito de los distintos géneros literarios, del clasicismo y del romanticismo, y finalmente de la prosa.

Antes de que Pushkin pasase a la prosa y aun después de ese paso, la línea de desarrollo del realismo de Pushkin tuvo también otras manifestaciones en verso en los cuentos *Graf Nulin* [El conde Nulin] (1825), *La casita en Kolomna* (1830) y *Angel* (1833), los dos primeros verdaderas anécdotas picarescas, el tercero un original intento o experimento de introducir detalles realistas en los moldes románticos de una evocación de tiempos lejanos (los del Renacimiento italiano).

Decir que Pushkin en *El conde Nulin* quiso hacer obra realista podría ser desacertado; su propósito fue otro, a saber, bromear "pushkinianamente" acerca de sí mismo después de haber compuesto *Boris Godunov*, o mejor, bromear acerca de Shakespeare. Él mismo escribió que se le había ocurrido la idea de parodiar la historia y a Shakespeare bajo el aspecto del problema que habría surgido si a Lucrecia se le hubiera ocurrido darle una bofetada a Tarquinio. Lo extraño es que al imaginar su anécdota del caballero que penetra de noche en la habitación de la señora del castillo cuyo marido está ausente y acaba abofeteado, Pushkin hablase una vez más de Byron como su modelo, siendo así que, en realidad, *El conde Nulin* es más un eco de Voltaire que de Byron; en forma parecida, observaba con razón Musset cuando le dijeron que al escribir *Namouna* había tenido a Byron ante los ojos:

"Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle. Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci".

También con ocasión de *La casita en Kolomna* Pushkin fue acusado, por decir así, de haber tenido presentes *Beppo* de Byron y *Namouna* de Musset: "Pero así era como Virgilio imitaba a Homero —ha dicho un crítico del cuento, el poeta V. Briúsov—, así era como los antiguos imitaban a sus predecesores, sin dejar de ser originales". La originalidad de *La casita en Kolomna* estriba en el hecho de que la anécdota del hombre que se hace pasar por mujer y es tomado como cocinera en la casa de una condesa que vive con la hija, y a quien la madre descubre cuando se está rasurando, mientras el lector queda en la incertidumbre de si la hija fue o no cómplice del hecho, es un pretexto; lo esencial es la extensa disgresión inicial acerca de los secretos del trabajo de poeta, una especie de "poética" en octavas, expuesta "pushkinianamente".

El cuento en verso *Angel* es una transposición en forma narrativa de *Medida por medida* de Shakespeare. Es interesante este retorno de Pushkin a sus modelos, pero con otra intención y en otro plano: *Angel* fue escrito cuando el shakespearismo ya había sido superado, así como ya había superado el byronismo en el momento de *El conde Nulin*. Este proceso, así como el del retorno lírico a las experiencias sentimentales, no ha sido estimado nunca en su justo valor por la crítica pushkiniana.

En el período que va desde *El conde Nulin* a *La casita en Kolomna* Pushkin escribió *Poltava*; en el que va de *La casita en Kolomna* a *Angel* comenzó *Ezerskij*, de cuya primera idea nació más tarde *El caballero de bronce*, vinculado con *Poltava* y, junto con éste, revelador de un Pushkin tan diverso tal de los poemas escritos en la misma época que parecería tratarse de un autor distinto, a no ser que tanto en *Poltava* como en *El caballero de bronce* no se mezclase el elemento histórico de la evocación histórica de Pedro el Grande con elementos de invención, como es en el primero la historia del amor de la hija de Kochubei por Mazeppa y en el segundo la historia del desgraciado Evgénij que enloquece y atribuye la muerte de su prometida, que perece en la inundación, al soberano que había fundado Petroburgo en un lugar tan inseguro como la desembocadura del Neva.

Aunque en el prefacio de *Poltava*, redactado al año siguiente de la composición del poema, Pushkin se detenía en la consideración de Mazeppa como héroe del poema, tratando de poner de relieve su "personalidad poética", lo cierto es que el poema entraba dentro de los intereses del poeta por Pedro el Grande, como lo muestran las palabras con que comienza el prefacio: "La ba-

talla de Poltava es uno de los acontecimientos más importantes y más afortunados del reinado de Pedro el Grande".

En 1834 Pushkin era ya un experto en la época de Pedro, pero su interés por la figura del soberano se remontaba a las lecciones de historia en tiempos del Liceo. La semilla había fructificado en el interés del poeta por la historia, pero sobre todo en el característico entrelazamiento de los acontecimientos de figuras contrapuestas, vistas en su realidad histórica pero a través del prisma de la fantasía. De allí proviene tal vez el mayor interés inicial por la personalidad del "traidor" Mazeppa, superada después por la del soberano sólo en el desarrollo del poema.

El caso de *El caballero de bronce* es distinto, aunque también en él hay una duplicidad de temas sin que aparezca claramente el significado, como lo demuestran las discrepancias en la interpretación, dejando de lado lo que es tal vez el motivo fundamental: la polémica con Mickiewicz como autor de *Oleszkiewicz* y de *El monumento de Pedro el Grande*. El hecho de que antes de escribir *El caballero de bronce* Pushkin se hubiese preocupado por crear la figura de su héroe "secundario" en *Ezérskij*, es algo muy importante, también en relación con la crítica más reciente que pone al Evgénij del poema entre las "creaturas insignificantes" creadas por Pushkin, entre otras cosas en sus narraciones en prosa. Pero la verdadera importancia del personaje en el poema consiste en la contraposición que allí se hace entre Pedro el "semidiós", el "ídolo", el "gigante", y el "pobre Evgénij", entre el símbolo de la autocracia y el del individualismo que trata de liberarse por cualquier modo contra ella, así como se rebelan contra el poder del soberano, que ha creado su capital de la nada, los elementos de la naturaleza.

El caballero de bronce fue el último de los poemas escritos por Pushkin, pero no fue su última "narración en verso", si tenemos presente que la *Skazka o zolotom petushke* (La leyenda del gallito de oro) está fechada en 1834. Pero en todo caso fue la culminación de su poesía de largo aliento, y con *El gallito de oro*, el *Exegi monumentum* y otras pocas composiciones líricas íntimas da testimonio de la vitalidad del poeta, a pesar de que las circunstancias de la vida diaria turbaron en él la serenidad que consideraba requisito fundamental de la inspiración.

El gallito de oro fue la última de las leyendas y el último toque del conjunto de relaciones directas e indirectas con la creación popular que se acostumbra a reunir con el título de "Pushkin y el folklore", y va más allá de las leyendas que fueron pocas: *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde* (La leyenda del pope y de su siervo Baldá), *Skazka o medvediche* (La leyenda de la osa), *Skazka o care Saltane* (La leyenda del rey Saltán), *Skazka o*

rybake i rybke (La leyenda del pescador y del pececillo), *Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjach* (La leyenda de la princesa muerta y de los siete héroes) y la de *El gallito de oro* que ya hemos citado. El interés de Pushkin por el folklore se había despertado muy pronto y había pasado por diversas fases, teóricas y biográficas. Hoy se puede decir que la influencia de su "niania" Arina Rodiónovna en las fábulas elaboradas por él es mucho menor de lo que se podría pensar; por lo que podemos saber, en la creación de estas composiciones fantásticas, así como en la de tantos temas folklóricos en poesía y en prosa, tuvo también otras fuentes, provenientes del folklore internacional, temas que él supo acomodar al ambiente ruso.

El teatro tuvo una gran importancia en la vida y en el arte de Pushkin, tanto por el interés que tuvo por la actividad teatral, como porque además de producir una tragedia, *Borís Godunov*, y algunas "pequeñas tragedias", que en más de un sentido revolucionaron la concepción tradicional formal, repetidas veces expresó sus opiniones sobre los problemas teatrales, contribuyendo así a la evolución del teatro como componente de la vida espiritual y social de la nación.

En 1823, en una estrofa del primer capítulo de *Onegin*, él mismo resumió el estado del teatro ruso en su época; con los nombres de Fonvizin, Knjaznin, Katenin, Ózerov, Sachovskoy, recordaba las etapas que habían caracterizado la historia del teatro en su transición del siglo del clasicismo al del romanticismo.

El conocimiento de Shakespeare pesó mucho en su superación del clasicismo; lo afirmó expresamente, entre otras cosas cuando llamó a *Borís Godunov* "tragedia romántica" y cuando confesó que sobre el altar de Shakespeare había sacrificado dos de las unidades clásicas y tal vez también la tercera, agregando que "la verosimilitud de las situaciones" y el realismo del diálogo son las "verdaderas normas de la tragedia" y que el primero en quien había podido apreciar ambas cosas había sido Shakespeare.

El término "tragedia romántica" no fue el único utilizado por Pushkin para designar su obra, pero se impuso por sobre los de "comedia" y "crónica", también éstos tomados de Shakespeare. Naturalmente no se lo acogió como comprobante de la forma de la tragedia, que la crítica vinculaba con los cánones de una tradición; con todo hubo quienes entendieron claramente la forma elegida por Pushkin, basándose en el principio enunciado por el poeta A. A. Délvig en esa ocasión, a saber, que "toda obra original se rige por leyes propias". Mayor incomprensión demostró la crítica para con el tema que Pushkin había elegido después de leer en 1824 los dos volúmenes de la *Historia del Estado ruso*

donde se describía precisamente la época de Fëdor Ioánnovich y de Borís Godunov. La incomprensión de la que hablamos se refiere a la idea de Pushkin de mostrar la función del pueblo en los acontecimientos históricos y de dar una respuesta a través de la representación artística al problema de si un soberano puede ser útil al pueblo, en el caso de que su soberanía esté fundada sobre un delito. Pushkin aceptaba la versión de Karamzín según la cual Borís Godunov había mandado matar al pequeño Dmítrij; además, al escribir su tragedia recordaba aún que la oda *La libertad*, de 1817, había estado inspirada en la evocación de la parte, por pasiva que fuese, que la tradición atribuía a Alejandro I en el asesinato de su padre Pablo I.

Su propio intento de "tragedia romántica" y la diversa acogida que ella tuvo al ser leída a los amigos y más tarde al ser publicada, fueron siempre para Pushkin tema de meditación acerca del problema del teatro, al cual dedicó artículos con ocasión de su propio "enredo al estilo Shakespeare", como un gran actor trágico de Petroburgo, V. A. Karatygin, llamó a *Borís Godunov*, o de su "poema dramático", como llamó a la obra el crítico Belínsky.

Pushkin hubiera podido llamar "poemas dramáticos" a las obras que compuso después de *Borís Godunov*, si esa denominación hubiese existido ya en la historia de la evolución de los diversos tipos de representaciones teatrales. Al principio dudaba si llamar "escenas dramáticas" o "diseños dramáticos" o "ensayos dramáticos" a las que fueron llamadas más tarde, con una expresión también suya, "pequeñas tragedias", a saber: *Skupoj rycar'* (El caballero avaro), *Mozart i Salieri* (Mozart y Salieri), *Kamennyj gost'* (El convidado de piedra) y *Pir vo vremja cumy* (El banquete durante la peste), escritas todas en Bóldino durante el invierno de 1830.

Si atendiésemos a las indicaciones de Pushkin, que a *El caballero avaro* le puso como subtítulo "escenas de la tragicomedia de Shenstone *The convetous knight*, y a *El banquete durante la peste* le agregó la indicación "Fragmento de la tragedia *The city of the plague* de John Wilson", sólo habrían sido obras originales *Mozart y Salieri* y *El convidado de piedra*, pero sabemos que el subtítulo de *El caballero avaro* fue un engaño, y del fragmento de *El banquete durante la peste* debemos decir que si bien se inició como traducción, después fue elaborado de manera tal como para que se lo pueda considerar simplemente una obra original.

Las "pequeñas tragedias" tienen en común algunos elementos histórico-literarios, como ser el desarrollo sobre el trasfondo de un país extranjero y, con excepción de *Mozart y Salieri*, su vinculación con temas tratados por autores occidentales. Pero su importancia estriba no en las eventuales coincidencias con los modelos sino en las diferencias. El paso de la tragedia clásica a la romántica, debido a una mayor sensibilidad ante la estructura realista-psicológica de los personajes y de las situaciones, coincide con los experimentos de Pushkin en el terreno de la prosa, cuyo fruto fueron los *Cuentos de Belkin*, compuestos en 1830 como un intento de lo que podríamos llamar prosa realista.

Reconocer que las "pequeñas tragedias" son realistas no quiere decir que en ellas se reflejen momentos de la vida real del poeta, como se dijo a propósito de *El caballero avaro*, donde Pushkin se habría referido a la avaricia del padre; la fuerza de la representación va más allá de todo realismo de esta especie para asumir un valor simbólico, producto de meditaciones sobre el aspecto moral del fenómeno. Lo mismo se aplica al tema de la envidia como aparece en *Mozart y Salieri*, que supera la mezquina envidia contingente —para la que Pushkin hubiera podido encontrar ejemplos con relación a él mismo— y asume el valor simbólico de lo trágico de una envidia que se basa en el amor.

La transfiguración del elemento personal y contingente en las tres "pequeñas tragedias" nos lleva a pensar que también en la reelaboración de las escenas de Wilson *Un banquete durante la peste*, Pushkin quiso representar su propia superación del temor de la muerte en el trágico período por el que pasó cuando la propagación de la peste, que lo recluyó en Bóldino durante el año 1830, coincidió con la lectura de la tragedia inglesa.

Las "pequeñas tragedias" fueron como una detención en el desarrollo de la idea de Pushkin acerca del teatro, orientada a la creación de un teatro popular en su doble sentido de contenido y espíritu popular, es decir reflejo de la mentalidad del pueblo, idea que expresó en un esquema para un artículo, *El arte dramático nació en la plaza*. Pushkin marcó claramente la diferencia entre teatro nacido en la plaza y teatro de Corte, y, por lo tanto, crear un teatro popular quería decir volver el teatro a la plaza. Fue "drama popular" (*prostonarodnaja drama*) la obra *Rusalka* (La ondina) que Pushkin escribió inmediatamente después de las pequeñas tragedias, pero que no llegó a concluir. El hecho de que el tema de *La ondina* coincida con el del drama del dramaturgo vienés K. Gensler *Das Donauweibchen* (La doncella del Danubio), que se difundió por Rusia en forma de libreto para ópera, ha dejado a la crítica en la duda sobre las intenciones de Pushkin: el análisis comparativo ha demostrado qué reducidos son los puntos de contacto con el supuesto modelo y qué libre es en cambio la pintura del ambiente legendario ruso.

Las *Escenas de los tiempos de caballería* que, a diferencia de todas las demás obras teatrales de Pushkin, no están en verso

sino en prosa, ocupan un lugar aparte dentro de su producción teatral. Aunque inconclusas, muestran cómo el espíritu del poeta estaba siempre en búsqueda de nuevos caminos y cómo sabía pintar, en medio de la inquietud de la búsqueda, situaciones, ambientes históricos y movimientos sociales muy diversos. En su pintura del choque de la burguesía y de la clase campesina con la aristocracia, las *Escenas* recuerdan las situaciones del cuento *Dubróvskij* que representó un momento crucial en la prosa narrativa de Pushkin.

Cuando entre fines del año 1832 y principios de 1833 Pushkin escribió *Dubróvskij*, se había enfrentado ya a la prosa con los primeros capítulos de la novela inconclusa *Arap Petra Velikogo* (El negro de Pedro el Grande) en 1827 y con *Povesti pokojnogo Ivana Petrovicha Belkina* (Los cuentos del difunto Iván Petróvich Belkin) de 1830.

Ya en 1824, en el tercer capítulo de *Onegin*, había dicho en tono de broma que quería dedicarse a la prosa, y en 1826 había reafirmado tal propósito, siempre en tono de broma, en una de las últimas estrofas del capítulo sexto.

Para Pushkin, "cultivar la humilde prosa" fue asunto serio, aunque eso no exigía que dejase de lado a Febo, de acuerdo a la expresión que utiliza en *Onegin*. Daría la impresión de que, después de abandonar casi en sus comienzos a *El negro de Pedro el Grande*, no habría intentado hacer nuevas experiencias de no haber mediado en su vida el admirable otoño de 1830 que, al recluirlo por más de tres meses en Bóldino, le permitió escribir en verso las "pequeñas tragedias" y en prosa *Los cuentos de Belkin*. Los esbozos de obras que quedaron incompletas o apenas iniciadas, nos ofrecen un cuadro de la "tendencia experimental" de Pushkin prosista como no lo pudieron tener sus contemporáneos. El mismo *El negro de Pedro el Grande*, si hubiese sido publicado en el momento en que fue iniciado, hubiera tenido un eco que ya no podía tener cuando se lo publicó después de la muerte del poeta. En ese momento su colorido histórico-biográfico interesó para el conocimiento de la biografía de Pushkin; pero su importancia literaria ya estaba en segundo plano ante *Kapitanskaja doc'* (La hija del capitán) que en el año 1836 puso un "sello pushkiniano" sobre el "scottismo" ruso. Había dado, además, su consentimiento a los cuentos románticos al estilo de Hoffman, al publicar en 1834 su *Pikovaia dama* (La dama de pique). ¿En qué se habrían convertido las *Egipetskie nochi* (Las noches de Egipto), *Russkij Pelam* (Un Pelham ruso), los *Otryvki iz romana v pis'mach* (Fragmentos de una novela en cartas)? Por lo que poseemos podemos afirmar que el poeta, al preparar los esquemas de novelas históricas y sociales, preveía cuál iba a ser el futuro desarrollo de la narrativa rusa con posterioridad a su época. Esto no lo comprendió ni siquiera Belinski, quien no apreció en su verdadera importancia los *Cuentos de Belkin*, al alabar solamente el arte del narrador, afirmando al mismo tiempo que no estaban a la altura de su época; nadie en la época de Pushkin había hecho experimentos de esa clase orientados a crear una prosa de arte que Rusia no tenía. El mismo Pushkin, al presentar sus cuentos como anécdotas, había indicado el modo como debían ser juzgados: como experiencias narrativas. Lo comprendió más tarde Tolstoi que recomendaba estudiar los *Cuentos de Belkin* como modelos, haciendo notar que "el dominio de la poesía es tan amplio como la vida". Al amplio dominio de la poesía, como al de la vida, Pushkin había aportado sus experiencias, o sus etapas hacia la novela realista, al dar con *Vystrel* (El tiro de pistola) un ejemplo de cuento psicológico (campo al que poco más tarde agregaría *La dama de pique* y *Las noches de Egipto*), con *Metel'* (La tormenta de nieve) un ejemplo de cuento sentimental-legendario, con *Grobovscik* (El fabricante de ataúdes) un ejemplo de lo grotesco-romántico, con *Stancionnyj smotritel'* (El maestro de las postas), un ejemplo de cuento sentimentalista-humanitario (preanuncio de lo que sería la literatura humanitaria a través de *El gabán*, de Gogol), con *Baryshnja-krest-janka* (La joven campesina), un ejemplo de narración-parodia del sentimentalismo.

Es difícil decidir hasta qué punto el tono "irónico" con el que Pushkin narró sus "anécdotas", variando su colorido y su acento, justifica, en base a la circunstancia de que los *Cuentos de Belkin* fueron contemporáneos de las "pequeñas tragedias", la hipótesis de un plano cómico de los cuentos opuesto al otro trágico de las "pequeñas tragedias". Estilísticamente es posible y se puede considerar también como admisible la hipótesis ulterior de los que ven en los cuentos un verdadero "juego" del poeta, destinado a desenmascarar tipos y situaciones. Según nuestra opinión, para explicar el valor experimental de los cuentos basta con decir que en los *Cuentos de Belkin* Pushkin colocó detalles realistas sobre tipos y situaciones dentro de marcos románticos en términos generales.

De manera que se pueden considerar también *Dubróvskij* y *La dama de pique* como etapas hacia un realismo cada vez más acentuado en la prosa de Pushkin. Tan sorprendente como el hecho de que Pushkin haya podido escribir *La dama de pique* apenas un año después de haber escrito *Dubróvskij* (1832-33), es el hecho de que en el otoño de 1830 haya escrito, a cierta distancia uno del otro, cuentos como *El maestro de las postas*

y *El fabricante de ataúdes*, alternando en la prosa matices estilísticos no menos originales que los de las "pequeñas tragedias" en verso *El caballero avaro* y *El convidado de piedra*.

Los moldes generales que encuadran los detalles realistas de los dos cuentos de Pushkin son claramente románticos: *Dubróvskij* como ejemplo de la literatura de aventuras de bandidos que fue reflejo en Rusia, como también en otros países de Europa, del romanticismo alemán tal como aparece en *Goetz von Berlichingen* de Goethe, en *Los mesnaderos* de Schiller, en *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist; *La dama de pique* como ejemplo de la literatura fantástica con acentos filosóficos que fue típica de la corriente romántica alemana que tiene por líder a E. Th. A. Hoffmann.

Antes de *La hija del capitán* Pushkin escribió además la primera parte del cuento *Kirdzali*, inconcluso, en el cual evocaba la figura del "gaiduk" de Besarabia por el que se había interesado durante su confinamiento en Kishinëv y sobre quien había pensado en escribir también un pequeño poema. Inmediatamente después comenzó, pero no concluyó, una de sus composiciones más originales que difícilmente se podría llamar cuento, *Las noches de Egipto*, en las cuales la parte en prosa y en forma de narración presentaba una vez más el problema de la improvisación, y la otra parte en verso, reelaboración de una poesía escrita unos años antes, *Cleopatra*, parecía indicar un nuevo despertar del interés del poeta por las ideas de la antigüedad.

En la novela *La hija del capitán* se puede observar no sólo la genial contribución de Pushkin a la novela histórica al estilo Walter Scott, sino también un paso decisivo en el camino del realismo, en el sentido del realismo de los detalles descriptivos y psicológicos en los moldes de un género en el que el romanticismo había dejado su sello.

La preparación histórica del poeta no es tema de discusión, como sí lo es para tantas otras novelas al estilo de W. Scott, y no solamente rusas. Pushkin había comenzado el aprendizaje como historiador por medio de investigaciones en archivos acerca de Pedro el Grande; de éstas había pasado a otras sobre la figura del campesino usurpador que había hecho tambalear el imperio en tiempos de Catalina II. Fruto de estas investigaciones había sido la *Istorija Pugacheva* (Historia de Pugachev) título que el emperador Nicolás I ordenó cambiar por el de *Historia de la rebelión de Pugachev* porque "los bandidos no tienen historia". Desde el punto de vista literario la *Historia de Pugachev* en su concisión formal fue una excelente preparación para la novela, a la cual Pushkin reservó todos aquellos elementos que hubieran podido dar a la narración histórica el colorido y el tono de los que carecen: el retrato de los protagonistas, la motivación psicológica de

sus acciones, la descripción de los ambientes y de los acontecimientos. A pesar de todo se puede observar entre la obra histórica y la novela una cierta relación, también artística. También en la novela el procedimiento que se utiliza para presentar la figura del campesino rebelde está basada en la narración de los hechos más que en el análisis de las reacciones; la figura de Pugachev adquiere a través de la cadena de estos hechos, no obstante la minuciosidad narrativa de las peripecias del protagonista Grinëv, de su historia de amor con Márija Ivánovna, la hija del capitán Mirónov, de las intrigas de su rival Svabrin, y de la solución por la intervención de la misma emperatriz Catalina II.

Se ha dicho que escribir una "novela histórica", como el mismo Pushkin llamó a *La hija del capitán*, entre los años 1833 y 1834, era nada más que seguir el ejemplo del creador del género. Ya los contemporáneos se dieron cuenta del "scottismo" de Pushkin, pero sólo más tarde se manifestaron en la crítica las dos corrientes de los que por este origen formal creían disminuir los méritos del autor y de los que trataron de demostrar que *La hija del capitán* había significado preciosamente la superación del "scottismo" de los Lazéchnikov, Bulgarin, Zagoskin. Hubo, sin embargo, algún contemporáneo que comprendió el valor de la novela de Pushkin, sin que por eso repudiase a W. Scott. Fue V. Gogol, quien afirmó que en *La hija del capitán* se presentaban por primera vez caracteres rusos con una pureza tal que superaban a la realidad. Sólo después de esta observación de Gogol, la crítica rusa tomó el camino correcto, subrayando además la forma simple con que el poeta presentaba a sus personajes y sus peripecias. Se justifica, pues, la conclusión de crítica más reciente, según la cual si la experiencia de novela histórica realizada por W. Scott facilitó a Pushkin la introducción de la novela histórica realista en la literatura rusa, Pushkin avanzó en el realismo más allá que su modelo, al poner más de manifiesto que éste las contradicciones sociales de la historia. Y también aparece justificada la afirmación de que el lenguaje de *La hija del capitán* fue un coeficiente de la superación, efectuada por Pushkin, del romanticismo de la novela histórica, no obstante algunos intentos que habían hecho dentro de los moldes tradicionales algunos escritores geniales como fue el caso de Lérmontov con su *Vadim* y de Gogol con *Tarás Búlba*, antes de que la novela histórica entrase por los carriles de la escuela de "el arte por el arte".