

SOBRE LITERATURA RUSA

ITINERARIO A LO MARAVILLOSO

ANGELO MARIA RIPELLINO



BARRAL EDITORES

BARCELONA

1970

queña reina se despierte de su sueño mortal. El fantasma de Shamaján se desvanece como un espectro de humo. El inquieto príncipe de Buián se transforma tres veces en insecto, por aspersión. Fastuosas mansiones aparecen con rapidez increíble, palacios reales se disuelven para quedar en tugurios de barro.

Pero, obsérvese bien: en el pequeño poema del zar Saltán, los prodigios muestran una estabilidad duradera, que en el del pescador son efímeros como burbujas de jabón.

8.

Lo que más llama la atención en estas fábulas es la claridad de estilo, la concisión, la celosa simplicidad. Los períodos se mueven con un dinamismo apremiante que descarta los floreos y oropeles, y recurre raras veces a comparaciones y metáforas. El lenguaje tiene un *ductus* directo y tajante, un *Nonstop-Continuum* lineal, que no se permite desviaciones ni divagaciones.

Lo substancial de estos pequeños poemas está en el ritmo: un ritmo, un *swing*, que hace de sostén a densísimas incrustaciones de vigorosas palabras. Palabras que parecen siglas, pero siglas de una brillante densidad semántica: signos cuyos desnudos resplandores reflejan mejor, por su carácter, en una cascada de bagatelas, la variedad imaginativa de aquel mundo de fábula.

El poeta recusa los *pastiches*, la falsa «rusicidad», el «operetismo» folklórico. Sus mágicas tramas se imprimen en nuestra memoria con una intensidad de cadencias, con un *Linienpresto*, con un relampagueo fantasioso (no de manera), que es difícil volver a hallar en análogas imitaciones de temas populares.

De este ciclo de fábulas, emana una armonía intelectual, una alegría de pensamiento similar a la que difunden los deliciosos iconos de la escuela de Stróganov, con sus figurillas minúsculas, su composición miniaturesca, sus detalles primorosos y resplandecientes.

La Peste, España, la Escocia de Osián, Palestina, la Mujer del Norte, cuyos ojos azules herían como el acero: entran muchos mitos en la creación de Lérmtov. Pero ningún mito duró en él tanto tiempo como el del Demonio. Toda su vida se preocupó por esta imagen, no sólo esbozando, entre 1829 y 1841, ocho redacciones del poema *Demon* (El Demonio), sino volviendo al mismo tema en muchas poesías líricas. La figura del Demonio lo persiguió como un maleficio, deslizándose obsesiva en sus versos, como entre espirales de vapor, y reapareciendo, lúgubre, inesperada, también en poesías de otros asuntos.

En nuestra fantasía, el Malo de Lérmtov supera al Demonio del pintor Vrúbel, artista que también se torturó durante toda su vida expresando, en una serie de dibujos, cuadros y acuarelas, la efigie alucinada del tentador caucásico. En Lérmtov y en Vrúbel, un gastado motivo literario traspasa los confines de la ficción poética para insinuarse en la existencia, haciéndose monomanía, cilicio, inexorable pesadilla. Es sabido que Vrúbel, ya al borde de la locura, volvía cada día a la exposición en que se exponía su *Demon poviérzhenni* (Demonio precipitado) para retocar febrilmente sus facciones.¹

La primera vez, en una lírica de 1829, el Demonio aparece en su trono, entre amarillas hojas otoñales, triste y ceñudo. Así se perfila en un cuadro, el *Demon sidiaschi*

¹ Cfr. S. Yaremich, *Mijail Alexándrovich Vrúbel* (Moscú, 1911), pp. 163-66.

(Demonio sentado), de Vrúbel: colmo de fuerza sobrehumana, pero solitario y afligido, se estrecha las rodillas con sus brazos musculosos, destacando sobre un fondo-mosaico de rocas gemadas y de flores fabulosas.

Uno se queda hoy perplejo ante semejantes imágenes hipertróficas. En un mundo atravesado de pequeñas malevolencias con frágiles patas de mosquito, de charlots renqueantes, de figuras filiformes, grises, cada vez más grises, ¡cuán extraño parece este personaje de Lérmontov, que salta de los versos, enorme, alado, inquietante, entre fulgores y truenos, en una exhalación flamígera, como evocado por un ilusionista! Esta figura, que —como quiera que se la llame: demonio, húsar, poeta— pretende estar siempre por encima de los demás, ser cima caucásica, y, empujada por una perversa ansia de absoluto, se niega a mezclarse con la multitud, a perderse en la masa gris, en la que nosotros estamos perdidos.

En el fondo, la obra de Lérmontov es un panteón de demonios. O, mejor: puesto que todos sus héroes son disfraces y capas de un único héroe, puede decirse que la creación lermontoviana es el monodrama de un demonio.

Se trata siempre de un ser indócil, malvado, altanero; de un gigante incapaz de descender a pactor, unívoco en las pasiones, enemigo de compromisos. Rodeado de una realidad hostil, se encierra en la propia soledad. Melancólico, abstraído en tejanos pensamientos, mira a los hombres con desprecio, con odio. Se siente ávido de tempestades, de subversiones, pero todos los ímpetus de su espíritu rebelde están condenados a la derrota y al fracaso.

Este héroe refleja exactamente el carácter de Lérmontov, su orgullo desmedido, sus actitudes satánicas, sus maneras despreciativas. El poeta ostentaba una gélida mofa por la sociedad de su tiempo, pese a estar sumergido en ella hasta las cejas; se divertía escarneciendo y poniendo de manifiesto desafortadamente los defectos y las debilidades de los demás; era poco amable y pependenciero, y, como

recuerda Iván Panáiev en sus propias memorias, pretendía «sentirse efectivamente envuelto en el manto byrónico».²

Y sus ojos eran los ojos del Demonio, ojos perseguidores: «profundos, sagaces y sutiles ojos negros que, sin quererlo, turbaban a quien lo miraba demasiado tiempo». (Sigue hablando Panáiev): «Lérmontov conocía la fuerza de sus ojos, y le gustaba turbar y trastornar a las personas tímidas y nerviosas con su mirada sostenida y penetrante.»³ Con semejantes ojos abrumadores, nos escruta el Malo de las telas de Vrúbel, de los versos de Blok y de Bieli.

Inmensas pasiones, grandes odios, supremas venganzas, amores sin esperanza, contrastes sobrehumanos, serpeantean, gritan, imprecán en la creación de Lérmontov. Cada gesto, cada estímulo de los sentidos, adquiere dimensiones hiperbólicas. Todo vive en el espasmo; la inspiración equivale a la peste; ráfagas de altivez hinchan, agigantan los sentimientos y los objetos.

El fondo es casi siempre el Cáucaso con sus altísimas cumbres nevosas, con el negro barranco de Darial, con el río Terek. Muchas de las vicisitudes narradas por Lérmontov tiene lugar entre cielo y tierra, por encima de los cirros, sobre los picos de vertiginosas montañas. El lector de Lérmontov no hace más que subir, elevarse en el aire, como un globo de observación. He aquí por qué tantos vuelos, pasadas y maniobras de nubes, en la obra de este poeta. Se podría extraer un repertorio de nubes (plumas ondeantes sobre cascos, marañas de serpientes) de los versos de Lérmontov.

Su paisaje es asimétrico, áspero, torcido: laberintos y cúmulos de montañas; superficies escarpadas y corcovadas; hondonadas como embudos excavados por el diablo en su caída; arquitecturas de hielo que mudan luces y

² Iván Panáiev, *Literaturnie vospomináiiia* (Leningrado, 1950), p. 138.

³ *Literaturnie vospomináiiia* cit., p. 133.

colores, como los palacios irreales de una *Magic City*. Pocos poetas han presentado con tanto ardor la rocosa osamenta de la tierra, su sustancia orográfica. Al adentrarse en los poemas, se tiene a veces miedo de precipitarse, desde inaccesibles senderos suspendidos, por espontones de rocas, hasta el fondo del abismo mugiente.

En el simulacro del demonio confluyen, multiplicándose, los tormentos y las angustias de todos los personajes de Lérmontov. La libertad acaba con ella misma, se pierde en la nada; la eterna rebelión es impracticable; hasta el hombre más indómito y más independiente tiene necesidad de afecto. ¡Cuán árida es la soledad!

La criatura condenada, el adalid del mal se exaspera de vivir en perenne cuarentena, en un espantoso exilio sin fin. Sus propios maleficios le causan repugnancia, siente la esterilidad de sus malvadas empresas. El inmensurable poder no puede aliviar el desconsuelo del Demonio, rechazado de la sociedad humana.

Desde este ángulo, parece un doliente, una víctima, que persiste en la maldad por despecho y que siembra desventuras tan sólo para contrariar la voluntad de Dios, que lo ha segregado. Y como todos los héroes descendientes de Byron, busca salvación en un amor imposible, que relumbra como una rueda de fuegos artificiales, para convertirse a poco en cenizas. Como dice Camus: «*s'il veut se sentir vivre, il faut que ce soit dans la terrible exaltation d'une action brève et dévorante. Aimer ce que jamais on ne verra deux fois, c'est aimer dans la flamme et le cri pour s'abîmer ensuite*».⁴

Cansado de eternidad y de dominio, cae, embriagado, a los pies de Tamara. Como el *Don Juan* de Pushkin, el Demonio lermontoviano espera redimirse conquistando con artificios de elocuencia una mujer que pertenece a otro. Su amor prorrumpe, hierve, se desborda como una cascada de lava; es un grito que rasga la noche del universo:

«*seul le cri fait vivre; l'exaltation tient lieu de vérité*».⁵
Su amor destruye como un fulminante veneno. No puede amar sin matar.

La barrera de majestuosas montañas también toma parte en la acción. Enormes cumbres recitadoras se unen al juego con efectos de luz, con voces y rumores, en una especie de liturgia barbárica. Y en este teatro caucásico, perdido en los confines del mundo, el Demonio alado yerra por el espacio y se enardece como un retumbante actor trágico.

Podría alinearse con las descomunales figuras de aquel *Théâtre de la Cruauté*, que fue anhelo de Artaud. «*Des mannequins de dix mètres de haut représentant la barbe du Roi Lear dans la tempête, des instruments de musique grands comme des hommes*».⁶ Y, junto a todo ello, la imagen del Demonio, cortada a la medida de su universo rupestre.

Los versos se acomodan a la grandiosidad de los fondos, de las vicisitudes y del protagonista con un lirismo tenso, encendido, repleto de amplificaciones. Un gran juego de hipérbolos: una lágrima ardiente, caída de los ojos del Demonio, puede quemar sin más una piedra (II, 7). ¿Y qué decir del lenguaje de enamorado de este satanás caucásico, de la parrafada en que promete a Tamara que renunciará a las intrigas, a las artimañas del mal?

Aquel discurso, aquel juramento, es un torrente de locuciones narcóticas, un *résumé* de esplendores verbales. Estalla tras los bastidores de las montañas como los disparos de una artillería cósmica. Y, en aquel momento, te parece que el Demonio viste el dormán del húsar y que habla con las mismas palabras embelesadoras de un húsar que se haya propuesto conquistar a una mujer.

Comprendes entonces, sumergido bajo oleadas de hi-

⁵ *Ibid.*

⁶ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (París, 1938), página 104.

⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté* (París, 1951), p. 70.

pérboles, de dónde provienen las encendidas metáforas de las poesías de amor de Pasternak y de Maiakovski.

Frente a este irrefrenable torrente verbal, ¿qué es Tamara sino un maniquí asustado, hipnotizado, trastornado por la concitación de su tentador? Sólo en un episodio parece tener vida: cuando baila (I, 6): y tú piensas que baila como las danzarinas georgianas, extendiendo como alas las anchas mangas de campana. Cuanto al resto del poema, te parece, en cambio, que sólo existe en el fulgurante deseo del Demonio.

Sí, Tamara es un maniquí de cera, y se derrite bajo el fuego de la elocuencia luciferina, aun antes que con el veneno de los besos. Bajo la llama de palabras que narcotizan. Por esto Pasternak, en la lírica *Pámiati Demona* (A la memoria del Demonio), dirá del tentador de Lérmontov:

*Juraba con los hielos de las cumbres:
duerme, amiga — me volveré avalancha.*

Avalancha, cualquier cosa grande y destructora. Semejante a las montañas. Pero en el momento en que, como una avalancha, el Demonio se precipita sobre la muchacha con su pasión vampiresca y abrasadora, sientes náuseas del titanismo romántico, y casi desearías que se convirtiera en un hombrezuelo, en un mediocre grisáceo, en un mortal cualquiera.

La profusión oratoria del Demonio nos muestra que, en Lérmontov, las palabras no tienen el positivismo fangible de las de Pushkin. La creación lermontoviana es un continuo migrar de masas verbales de una lírica a otra, de poema en poema. Se complace en usar viejos versos en nuevas combinaciones, en pegar entre sí fragmentos de varias poesías. Y en este incesante remake, se atraen y se juntan, como imanes, trozos de composiciones desemejantes. Las poesías se reúnen por grupos, por familias, por

colonias. Y esto da al arte de Lérmontov una especie de ciclismo perpetuo, una fluctuación idéntica a la de las nubes que a él le gusta cantar.

La migración de masas verbales indistintas es favorecida por la ambigüedad, por la falta de solidez de los contornos. Gran parte de la obra lermontoviana es, de hecho, un rebotante monólogo, una farragosa confesión en que chispas de alto lirismo fulguran entre mucha poesía inferior. A menudo, trátase tan sólo de una apasionada retórica juvenil que arrastra escorias de byronismo, una escala de effets d'éloquence, una rebusca febril de la máxima altura verbal, de la sonoridad fragorosa. Como si el poeta quisiera introducir en sus versos la inmensa aereación de los espacios caucásicos.

En conclusión, una obra amiga del pathos, toda ella tramada de antítesis y espectaculares comparaciones, inclinada a las frases interrogativas (sartas de interrogantes acentúan su fluctuación semántica), una obra rica de vistosas metáforas, que anticipan la imagerie de los poetas modernos. Cuando, hablando a Tamara, el Demonio exclama:

*A ti, con el rojo rayo del ocaso
cual una cinta, ceñiré la vida (II,10)*

no puedes dejar de pensar en ciertas metáforas de Maiakovski, como ésta, por ejemplo:

*Calzones negros me coseré
con el terciopelo de mi voz.
Y un sayo amarillo con tres toesas de puesta de sol.*

El hiperbolismo hace juego con el gusto por lo pintoresco. Lérmontov siente predilección por los paisajes desgarrados por súbitas llamaradas, por fulgores violentos, por sablazos de luz, y enciende deslumbrantes puestas de sol, dignas de Turner. Sus violetas, sus lilas predicen la paleta de Vrúbel. Como un pintor de batallas, describe las

emboscadas, los asaltos, los combates; embrolla las tropas entre los contrafuertes de las montañas; lanza circasianos a caballo entre nubes de polvo... Con intenciones de grandiosidad, de cargar las imágenes.

Un panteón de demonios, como hemos dicho. El ceñudo y errante Ismail-bei; el ángel Azraíl, que anhela un amor terreno; Arsenio, que se aferra a su prisionera lituana; el fogoso Selim, de *Aúl Bastundzhi*, que pone en sus cabalgadas un furor diabólico: todos ellos no son sino calcos de un único Demonio.

Y el fantasma de Napoleón, ¿no tiene semejanzas, también él, con el protagonista infernal de esta poesía? Absorto, la frente nublada, cruzados los brazos, tiene los aires del Malo de la lírica *Moi Demon* (Mi Demonio), de 1829.

El pensamiento de Lérmonov remolinea en este vórtice demoníaco como en el centro de un ciclón. Es por esto que el satanismo (no siempre de primera mano, se entiende) se agarra a cada idea de sus páginas. Si canta Ivánova, dice:

*Eras para mí como, del paraíso,
las alegrías para el demonio proscrito.*

Y si, presagiando futuras catástrofes, anuncia la llegada de un hombre poderoso, este hombre tiene para él aspecto de demonio:

*Y todo será en él tremendo y oscuro,
como su capa, como su alta frente.*

Casi todos sus héroes son proscritos. Su condición natural es el exilio. Recuerdan nebulosamente una beatitud apenas entrevista en años lejanos, suspiran por un *Traumland*, una patria onírica, símbolo de tranquilidad, de calor maternal, una patria que los envuelva y los proteja de la rudeza del mundo.

El Demonio rememora los días en que, querubín feliz, cambiaba saludos con los meteoros. Clara vuelve a pensar en la dulce Lituania. Mtsiri se muere de deseos de regresar a su tierra perdida. Arsenio, en *Boiarin Orsha* (El Boyardo Orsha); Zoraím, en *Anguel smierti* (El Ángel de la muerte); Ismaíl-bei: todos son criaturas desterradas. Y hasta las nubes vagan como en el exilio. Y el mismo poeta, que se sabe descendiente de antepasados escoceses, retorna en sueños al país de Osián, a la patria del alma, y se considera un emigrado a Rusia, un proscrito como sus héroes:

*el último vástago de bravos guerreros
languidece entre nieves extranjeras.*

Aunque desdeñosas y soberbias, las figuras de Lérmonov se te revelan luego como pájaros desplumados, con necesidad de un refugio, de un nido. Con todas sus fibras, anhelan una patria casi remota, casi irreal; anhelan romper las barreras de su destierro, y por esto traman fugas, desesperadas evasiones, que a menudo acaban en fracaso. Clara y Arsenio (de *Boiarin Orsha*), el Corsario, Selim y Zoraím: todos huyen; incluso Arbenin intenta evadirse de su frívolo ambiente. Y el Demonio quiere librarse de las cadenas del mal; Mtsiri, el novicio, sediento de vida, de libertad, de belleza, se escabulle del monasterio. (El tétrico claustro caucásico es una variedad de las cárceles predictas de los románticos. Además, ¿cuántas veces no aparece, en Lérmonov, el tema de la prisión?)

Y esta es la moraleja: quien se rebela, acaba en un callejón sin salida. Recae en su reclusorio, retorna al punto de partida. La fuga tiene lugar a lo largo de los bordes de un cercado que no puede abrirse. Esto explica por qué Mtsiri, moviéndose entre figuras alegóricas y animales emblemáticos, deslumbrado por el fulgor de los espejismos, no sabe dónde se encuentra ni hacia dónde se fuga. Está dentro del cercado. Y su rebeldía es solamente una malsana serie de vueltas alrededor del convento-prisión, el convento con mil ojos que no quiere soltarlo.

En estas inútiles fugas por meandros que reconducen atrás, en estas ilusorias aperturas que se resuelven en muerte, el poeta refleja la angustia de nuestra existencia. No hay fuga ni redención. Es imposible cambiar la condición que nos fue dada.

Como el poeta, los personajes de Lérmonov no conocen amor feliz. Puede decirse que el gigantismo, la hipérbolo, retorcieron la verdad de los afectos. Su amor es un amor sin posesión, ceñudo, descontento, que ora se engolfa en los pantanos del dolor y la perdición, ora se hace borrasco para desbordarse, incontenible, como una fuerza primordial; una oscura condena, un amor sin sonrisas, que llama siempre a las puertas de la tragedia, un seguido de sufrimientos y amarguras: negro como una vorágine.

Los héroes lermontavianos se inflaman sin remedio, y aman con una furiosa obstinación que después se deshace, como en los ríos caucásicos, en una fúnebre espuma. Es tan desmesurada su pasión que acaban matando a menudo a la amada por exceso de amor.

Mírese a Arbenin, el protagonista de *Maskarad* (Mascarada). Sus celos devorantes, implacables, como hinchados por una pérfida moira, rozan el delirio, el paroxismo. El aguijón de la traición mortifica y quema hasta tal punto esta alma experta en subterfugios mundanos que, si los celos tuvieran que cambiar de nombre, sería necesario llamarlos Arbenin en vez de Oteló.

El tenebrismo romántico amplifica hasta proporciones metafísicas la crueldad del personaje. Muéstrase insensible, helado —pero precisamente por esto se prende en su alma devastada el fuego de la vacía sospecha. Se sienten deseos de intervenir, de irrumpir en el texto, de cambiar lo que sea, mientras se está a tiempo—, cuando resiste, impasible, las imploraciones de Nina, que muere, cuando él se pone a disertar, como un teórico de mal agüero, sobre el llanto.

Lérmonov aumenta el dramatismo de estas vicisitudes

con una tormentosa oscilación risa-lágrimas. Arbenin se ofusca ante la risa con que Nina acoge sus explosiones de celos, y provoca sus sollozos. Pero no es suficiente: al sospechar que su esposa lo hace objeto de burla cuando él no está presente, la espía detrás de la puerta: «¡debe de estar riendo!», y, en cambio Nina llora. Pero, ¿de qué le sirve? Arbenin no cree en las lágrimas. Dirá después a Kazarin:

*Atórméntate tú, llora y ruega — ríe
con tu rostro y tu voz de llanto.*

Y al final, en la locura, vuelve todavía a su idea dominante, aunque ya con remordimiento: la amaba, no habría cedido de ella al cielo «ni una lágrima».

Para Arbenin, pues, como para el tentador caucásico, la pasión se vuelve maleficio y delito. El Demonio busca en Tamara su redención imposible; Arbenin, tras una juventud de intrigas, de juego, de crápula, espera rescate por el amor de Nina. Demonio sanpetersburgués, no menos que solitario y soberbio, se ha casado para regenerarse y cortar los vínculos con su vida anterior.

Y aquí está precisamente la clave de su desequilibrio: no consigue librarse de sus recuerdos de soltero, no puede abstenerse de comparar el infeliz presente con el desfreno de ayer.

Una especie de universo soltero, una dimensión ideal del celibato, constituye la verdadera sustancia de este drama. (Nina, como Tamara, no es más que cera friable en las manos de un Demonio: un Demonio roído por el cáncer de los celos.) Forzándose a sí mismo, con una infundada sospecha, a desengañarse de la realidad conyugal que debía salvarlo, Arbenin se consume de melancolía por la juventud invertida en diversiones. Aquella vacía sospecha nace precisamente de la evocación de las experiencias de entonces: se imagina en el lugar de los maridos que él engañaba en otros tiempos.

La película de sus años de soltero se desenrolla en su

memoria, alimentando las hidras de los celos. También el veneno es un residuo de su vida anterior: lo había comprado una noche, después de haber perdido en el juego. El hombre depende, por tanto, de su pasado, no podrá libertarse de él. No hay redención ni fuga. Es imposible cambiar las condiciones que nos fueron dadas.

En *Maskarad*, el juego es el supremo motor del mundo. La pasión por las cartas, tan difundida en la sociedad rusa de principios del siglo XIX, induce a los héroes a considerar la vida como un azar, una casualidad. En su furia por el juego, los personajes de Lérmontov repiten, en una especie de maniobra mimética, la inestabilidad, las incoherencias, los altos y bajos del destino. El ambiguo Kazarin nos explica este paralelismo, afirmando:

...una baraja
es el mundo para mí, un banco,
la vida; la suerte sigue, yo juego,
aplicando a la gente las reglas del juego.

Al concepto de juego, Lérmontov añade el del enigma: para la Baronesa es «charada» la intriga, y a una «charada» compara Arbenin la existencia. Las incógnitas del juego coinciden pues con los mecanismos de los criptogramas. Combinaciones enigmáticas, tortuosas plurivalencias, desafíos, fallos, envites, encartes: éstas son las astucias de que se vale el destino para ofuscar y embrollar a Arbenin.

De la fiebre del juego nace la metafísica del equívoco: sospechas, ofensas, incomprensiones, riñas, acosándose a ritmo apretado, dan al drama la fluctuación y la incandescencia de una partida. ¡Cuán extraña resulta, en contraste con la alta temperatura de estos encuentros, la limonada con que se consuelan los jugadores! En un vaso de limonada, sofoca el príncipe Zviezdich el enfado de haber perdido; y Arbenin, también él, en su juventud, tenía a mano un vaso de limonada cuando jugaba. En el

clima de pasiones impetuosas, chirría, como una ironía, la indirecta, la acidez de este alivio.

El mundo no es solamente un círculo de jugadores; es también un carrusel de máscaras, es decir, de figuras con el rostro borrado. Al insistir sobre la duplicidad de la vida, Lérmontov transmuta también las caras en máscaras, o sea, en rostros falsos. Por esto los ojos de Shprij son «cuentas de vidrio bellas y buenas». No ojos, sino *stiekljarus: stiekljarus*. Por esto Kazarin (en el cuarto acto) pide a Arbenin que se quite la máscara, la máscara-rostro. Y el Demonio, al abordar a Tamara, ¿no viste, como un fantasma, su fingida contricción?

En la escena del baile, en casa de Enguelgardt, uno se queda como deslumbrado de este enjamburar de figuras delirantes; quisieras arrancar las máscaras para penetrar en las almas, pero sería en vano: aun desprovistos de máscara, siguen siendo máscaras los rostros. Y sobre ello influye ciertamente la negra demonía de San Petersburgo: mirándose al espejo, Nina comenta:

*Pálida, es cierto, sí, como la muerte;
mas, ¿quién no lo está en San Petersburgo?*

En este carrusel, que baraja como naipes a los personajes, tiene buen juego el Desconocido, figura mediumnística, que se pretende presentar como un encapuchado vengador, pero que nos parece más bien una especie de Fantomas romántico. Tienen buen juego sus agentes secretos Shprij y Kazarin, provocadores y chismosos, que alimentan, con insinuaciones y pretextos, las sospechas de Arbenin.

A veces, el drama cámbiase en un misterio grotesco. Al final, por ejemplo, con aquel ir y venir de figuras alucinadas que entran y salen de la cámara de la difunta. Reaparece el príncipe Zviezdich. Pero, ¿no había decidido irse de San Petersburgo? «¿A la luna?», le había preguntado Nina, y él había contestado: «Más cerca: al Cáucaso»

(¿y dónde, sino al Cáucaso, reserva de demonios?) Pero, hételo aquí de nuevo, como recién bajado de la luna, a estos interiores sepulcrales, por los que vaga Arbenin con una vela, gritando: «¡Oh, muerte, muertel!»

Al tenue resplandor de esta vela, ha permanecido una hora en silencio, con los ojos clavados en los restos mortales de Nina. Y, entre dos velas, el tesorero de Tambov se jugará a su mujer a las cartas. En el cuarto acto, el connubio celos-demencia adquiere un sabor de alto *cabotinage*. En el delirio de Arbenin se insinúa el Desconocido, su *alter ego*, su desdoblamiento, y Arbenin lo escruta, acercándole la vela a la cara. El uno y el otro se extienden como proyecciones diabólicas, como siluetas kubinescas.

Bajo la ostentación de las máscaras, hay, por consiguiente, el vacío. Pero Lérmontov dispone también de otro signo para indicar la aridez de la existencia: el símbolo del calor sofocante, del calor estival extenuante.

Reaparecen con frecuencia la imagen de la naturaleza entontecida por el calor, los inmensos *terrains vagues* de los desiertos, las estepas sin sombra, las zonas ingratas de un Oriente libresco. La fantasía del poeta se detiene en extensiones de arena candente. El mundo se le configura como un desierto alegórico, el desierto del ser, inmóvil en una rigidez primordial. Mtsiri, en su fuga, es debilitado por la canícula, y padece sed; y el poeta, en sueños, se ve a sí mismo tendido, con una pesadez de plomo en el pecho, bajo la esfera del sol, en el tórrido paisaje del Daguestán.

Los motivos del calor sofocante y de la sequedad desértica, tienen parentesco con la imagen de la serpiente. La creación de Lérmontov bulle de culebras y áspides, de toda clase de serpientes despertadas por el violento calor del estío. Las serpientes no se limitan a arrastrarse por los inhóspitos paisajes, sino que el poeta compara con ahínco a las serpientes con las pasiones, el sufrimiento, los recuerdos, y los ríos, los rayos, las nubes. Así, puede leerse:

y de las negras nubes los ígneos bordes
dibujábanse en el cielo cual serpientes

o bien:

como ígnea cinta los escollos rodea
la serpiente del relámpago siniestro.

Estas reminiscencias bíblicas, estas sinuosas comparaciones son adecuadísimas para una obra que se basa en el mito del Demonio. Pero, con su colección de víboras y culebras, el poeta quiere quizá aludir al fondo móvil y resbaladizo de las cosas. Tiene un valor emblemático, es evidente, la serpiente que se desliza (como la hoja de una espada «que lleva una inscripción de oro») en los versos de Mtsiri, donde Lérmontov consigue, de un modo admirable, representar el torpor, la sed, las alucinaciones producidos por el calor sofocante.

La inspiración de Lérmontov tiene profundas raíces barrocas. No por casualidad intenta dar muchas veces la imagen de un universo-sepulcro, situándose en la línea que va de las odas funerarias del setecentista Derzhavin a las danzas macabras de Blok. Algunas de sus líricas son verdaderas mezclas de ingredientes barrocos (tumbas, tibias, cadenas, gusanos, cenizas, túmulos) adaptados al gusto del arte cementerial romántico.

Hay un gran movimiento de fantasmas y esqueletos, sobre todo en las composiciones nocturnas. Piénsese en el gigantesco fanteche que, en *Noch II* (Noche II), se levanta de las aguas y avanza, King-Kong de otros tiempos, sosteniendo a un hombre en cada brazo. O en el espectro «El», cuya sombra, en *Noch III* (Noche III), negrea sobre el muro, agrandada por la luz de una vela y de la luna. También en el paisaje y en los meteoros descubre el poeta la presencia acústica y reminiscente de la muerte, oyendo aun en el silbido de la tormenta el eco de las exequias.

Insiste como una pitonisa en los presagios de muerte, con la misma tenacidad que Maiakovski revela al predecir

el suicidio. Pero lo que más sorprende es el placer con que saborea de antemano el fin y el entierro. Le gusta crecerse ya muerto, en la tumba, entre los gusanos; examina el propio cadáver; se complace en explicar, con exasperante minuciosidad, el proceso de la descomposición.

En *Noch I* (Noche I), por ejemplo, describe, como un *voyeur* de la muerte, su proceso de corrupción en un sepulcro, representándose a sí mismo como montón de podredumbre, hacina de pingajos de carne, con los gusanos que se deslizan de las órbitas de sus ojos. Y, en otra parte, se imagina que su espíritu vuelve, después del tránsito, para contemplar sus propios despojos mortales, ya devorados por los gusanos. Son algo más que un *cliché* literario estos cuadros de putrefacción, que soplan sobre el lector el hálito negro de la noche sepulcral.

Lérmontov cultiva pues con perseverancia el género del autoepicedio, que le permite efectuar excursiones barrocas por el reino del Más Allá. Sus sueños (a menudo sujetos el uno al otro, como un sistema de lentes) son frecuentemente imágenes anticipadas del sueño eterno. En la lírica *Son* (El sueño), por ejemplo, se sueña a sí mismo difunto y soñando; soñando su país natal y una muchacha, la cual le sueña muerto, bajo los rayos del sol, en el ardiente valle del Daguestán.

El implacable pensamiento de la muerte inmediata se acompaña siempre, en el poeta, al temor de no ser llorado, de caer en el olvido, al deseo de sobrevivir al menos en los sonidos, en el eco de los cantos.

Tras lo que acabamos de decir, parece una contradicción hablar de los poemas en que Lérmontov se aparta de los encantos del romanticismo patético, en nombre de un positivismo vetado de tonos burlescos. En estos poemas (*Sashka*, *Tambóvskaia Kaznacheisha* [La tesorera de Tambov], *Skazka dlia dietéi* [Fábula para niños]), pasa, de la sintaxis repleta de hipérboles, a una escritura sencilla, aunque llena de sobreentendidos y de agudas diva-

gaciones; de las arremetidas del énfasis y de las palabras-penacho, a un estilo argumentador, discursivo, malicioso, todo ocurrencias, vuelcos e imprevistos cambios temáticos.

Y extraña que estas composiciones sean contemporáneas de textos empapados de *pathos* romántico, como *Mtsiri* y la extrema variante del *Demon*; extraña que se bosqueje a veces entre ellas una parodia, no sólo del romanticismo, sino también del motivo-clave de Lérmontov: el motivo demoníaco, definido, en los versos de *Skazka dlia dietéi*, como «un delirio loco, fogoso, infantil».

En realidad, también en algunas líricas de sus últimos años, Lérmontov patentiza una tendencia a alejarse de la confesión convulsa y sonante hacia más simples entonaciones narrativas, muy cercanas a la prosa. Y por esto, en los tres poemas burlescos, adopta nuevamente los mecanismos, los enredos, la estrategia verbal de ciertas composiciones de Pushkin, como *Graf Nulin* (El conde Nulin) y *Domik v Kolomne* (La casita de Kolomna).

El gusto por las digresiones, el continuo desviarse del tema, las astucias de un contralenguaje alusivo, los «amigo» al lector, las dilaciones, los apartes, la ironía sobre la Musa, y aun la insólita solidez de la palabra: todo esto deriva, se entiende, de la escritura de Pushkin.

Hay tal vez un poco de setecentismo en los acentos licenciosos de estos poemas. La visita de Sashka a las dos prostitutas Tirza y Parasha trae de nuevo a la mente la descripción del burdel en el pequeño poema *Opasni sosied* (El vecino peligroso) de otro Pushkin: Vasili. ¡Qué diferencia entre la hinchada solemnidad que ayuda a las altas pasiones de los héroes resplandecientes, y la divertida, prosaica manera con que Lérmontov se refiere a los abrazos de Sashka con la hija del mayordomo, Mavrusha, y con la bellísima Tirza!

A los pintorescos dioramas de montañas, suceden representaciones de interiores; interiores que, como el salón de la casa de Sashka en Simbirsk (con multicolores ornamentos de cera en las mesas, arañas reflejadas en los es-

pejos, y un verde papagayo), te hacen pensar en las habitaciones llenas de objetos de los cuadros de Fedótov.

Si en *Demon* el centro magnético de la acción es la única ventana de Tamara, con su débil luz que brilla, como única luz, en las tinieblas universales, en *Tambóvskaia Kaznacheisha* son dos las ventanas, y en ellas quedan frente a frente, como en palcos de teatro, el frívolo Garin y la mujer del tesorero. Es decir, no se necesitan aéreas y peligrosas incursiones, ni acrobacias en las alturas del Cáucaso, para llegar hasta la amada; la mujer que se desea conquistar está allí, a mano, y el amor nace de ventana a ventana, esquivando los espacios. ¡Cómo se burla el poeta de la altivez de sus héroes románticos en el episodio en que el tesorero cornudo, a la luz de dos velas, se juega a su consorte al whist! La burla se hace aún más vehemente, si se compara, por ejemplo, este tesorero con el comerciante Kaláshnikov, quien desafía y mata al arquero Kiribéievich (un Garin de los tiempos de Iván el Terrible), que le ha insidiado la mujer.

Muchos de los personajes de estos poemas paralelos son ya verdaderas figuras cómicas, casi caricaturescas: la Musa que va en carroza por Moscú con una sucia hoja de ruta, el negro Zafir del turbante rojo-fuego, la tía de Sasha, Parasha, y aun Tirza. Pero, sobre todo, el ulano Garin, lleno de frivolidades y de tics, casi gemelo del conde Nulin, de Pushkin.

El poeta no busca la esencia espiritual de estas figuras, antes pone en evidencia y acentúa los rasgos exteriores. Así, Garin está todo él en los bigotes, como un tipo de vodevil. Lo confirma la definición de «cueva de turbulentos bigotudos» (7) que se da a la hospedería en que se alojan los ulanos, así como la de «bigotudo héroe» (49) que recibe Garin, quien «tiene la mirada ardiente, y el bigote adecuadamente negro» (14). Por otra parte, la bella de Tambov «sabía ya apreciar los bigotes» (14). Por esto el

capitán consigue liarla con su continuo alisarse y retorcerse los bigotes (30, 35).

Sin embargo, la parodia no impide que se incruste en estas contrafiguras algo de los atributos demoníacos. Si bien los amores famulares sustituyen los amores de peso, y los burdeles y el flirteo a las infieles esposas ajenas, estos héroes marginales, no menos que los demoníacos, llevan a la ruina a la mujer preferida. La sirvienta Mavrusha, así como la tesorera, caen víctimas de sus pequeños engaños. Por otro lado, si se observa bien, el semblante de Sashka es un reflejo descolorido del Demonio:

*en sus abiertos ojos, aunque tristes,
habrías percibido, sin mucho mirar,
desprecio, orgullo.*

Diríase que Lérmontov no tiene aptitud para los tonos alegres e impremeditados de Pushkin. Lo demuestran las escenas de *Sashka*, en que describe el cruel destino de Mavrusha, criatura sin derechos, y la conclusión de *Tambóvskaia kaznacheisha* que, contrariamente a la de *Graf Nulin*, se sale del género festivo para caer en la grotesca tenebrosidad.

Aun en los escasos momentos en que resbala hasta los linderos de la comedia, la creación de Lérmontov no se olvida pues de la presencia del Demonio. En el fondo de todos sus versos relampaguea, para usar las palabras de Anna Ajmátova, «el brillo de los ojos insaciables del inmortal amante de Tamara».

Al final, te das cuenta de que, pese a las salvas de parodia, pese a la amarga derrota, el Demonio no se ha rendido, y de que la escritura del poeta, a despecho de los paréntesis irónicos, no renuncia después a la vehemencia del *pathos*. El tentador caucásico no ha perdido ni una brizna de su orgullo: al cortar el camino al ángel que lleva al cielo el alma de Tamara, sus ojos malvados vuelven a echar veneno. En resumen: el poeta quiere sugerirnos

que su Demonio no cederá ni se humillará, que está a punto de volver a empezar.

Con todo, en nuestra fantasía, a la inflexible imagen lermontoviana se sobrepone la del Demonio precipitado, que fue pintada, en 1902, por Mijaíl Vrúbel. Este demonio suplementario, cuya obsesiva representación arrastró al pintor a la locura, tiene el cuerpo contrahecho, deforme, y se extiende, exhausto, sobre una alfombra de plumas desprendidas de sus enormes alas durante su caída; y un ala se ha hincado en un glaciar.

Sus grandes ojos trastornados nos dicen que ya no es antorcha de rebelión ni envoltura de soberbia, sino nada más que una criatura derrotada, un grumo de angustia. Y el fondo de plumas Liberty sobre el que yace parece insinuar que quizá no es otra cosa que un *vacio ornamento*. Un demonio desautorizado, un rebelde destruido: en una ~~tal metamorfosis~~, el personaje precipuo de la creación de Lermontov se nos hace más cercano, más familiar, como un mortal cualquiera que, tras haber renunciado a la arrogancia, pida nuestro consuelo.