



Segunda Jornada Nacional de Estudios Eslavos

4 de agosto de 2018
Buenos Aires - Argentina

Instituciones organizadoras

 Sociedad Argentina
Dostoievski

Cátedra de
Literaturas Eslavas
FFyL - UBA

 centro cultural
de la cooperación
FLOREAL GORINI

Segunda Jornada Nacional de Estudios Eslavos / Alejandro Ariel González ... [et al.] ; compilado por Alejandro Ariel González. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Alejandro Ariel González, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-778-699-6

1. Estudios Literarios. 2. Ciencias Sociales y Humanidades. 3. Enseñanza de Lenguas Extranjeras. I. González, Alejandro Ariel II. González, Alejandro Ariel, comp.
CDD 807

Editor responsable:

Alejandro Ariel González

Corrección y organización del material:

Omar Lobos

Diseño y maquetación:

Iuliia Nikoláievna Venedíktova
Axel Fernández Roel

ISBN 978-987-778-699-6

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
Primera Edición, 2018.

Se permite la reproducción parcial o total o el almacenamiento de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico o mecánico, siempre y cuando el uso del material tenga fines no comerciales y se mencionen debidamente la fuente y las autorías que corresponda en cada caso.

Actas de la Segunda Jornada Nacional de Estudios Eslavos

Autores

Arraigada, Pablo

Baña, Martín

Berri, Marina

Bigo, Francesco

Blanco Ivanoff Ialamoff, Sofía

Casamiquela Gerhold, Victoria

De Oliveira Silva, Gabriella

De Sábato, Juan Cruz

Dening, Samanta G.

Ferre, Florencia

Figal, Matías

Flórez Arcilla, Rubén Darío

Gallo, Rosana

Gómez, Mariana Florencia

González, Alejandro Ariel

Hutín, Ignacio

Ipiña Langella, Roberto

Irupé Salmoiraghi, Paula

Lescano, Julián Alejandro

Lobos, Omar

López Arriazu, Eugenio

Milevcic, Nadia

Morales, Washington

Neyra, Andrea Vanina

Nizovskikh, Alisa

Olazábal, Julia

Pereyra, Jerónimo

Poljak, Nicolás

Prado, Dante S.

Romanenko, Uliana

Rossi, Ana María

Sarachu, Julia

Servin, Ámbar

Torrada, Alfredo Martín

Veinberga, Ilze

Compilador

Alejandro Ariel González

❧ **Comité Académico** ❧

Dra. Marina Berri

Lic. Alejandro Ariel González

Prof. Julián Alejandro Lescano

Dr. Omar Lobos

Dr. Eugenio López Arriazu

Lic. Federico Pavlovski

❧ **Comisión organizadora** ❧

Florencia García Brunelli

Lic. Axel Fernández Roel

Dr. Eugenio López Arriazu

Pablo Arraigada

Lic. Alejandro Ariel González

Dr. Omar Lobos

Maximiliano Constantino

Laura Pérez Diatto

Jerónimo Pereyra

Sede de las Jornadas:
Centro Cultural de la Cooperación
Avenida Corrientes 1543
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

2^a JORNADA NACIONAL DE ESTUDIOS ESLAVOS

4 de agosto de 2018

Centro Cultural de la Cooperación, Av. Corrientes 1543

www.sociedaddostoievski.com/jornada2018



Presentación

El presente volumen recoge las ponencias y comunicaciones presentadas en la Segunda Jornada Nacional de Estudios Eslavos, realizada el 4 de agosto de 2018 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y organizada conjuntamente por la Sociedad Argentina Dostoievski (SAD), la Cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Al igual que lo ocurrido en 2016 con la Primera Jornada, los enfoques propuestos para abordar el mundo eslavo, su pasado, su cultura, su actualidad y sus problemáticas fueron de lo más variados: historiadores, filólogos, sociólogos, traductores, científicos políticos, especialistas en arte, en relaciones internacionales, periodistas, docentes, filósofos, bibliotecarios se dieron cita a lo largo de todo un día para dar a conocer lecturas, experiencias e investigaciones.

Abierto al público, el evento contó con el apoyo de embajadas, universidades, institutos, asociaciones profesionales, grupos de investigación y publicaciones periódicas del país y del extranjero.

Es de destacar que esta Segunda Jornada de Estudios Eslavos adquirió una proyección internacional, ya que enviaron sus ponencias y acudieron por primera vez a ella estudiantes y especialistas de Brasil, Colombia, Italia, Paraguay y Uruguay. Asimismo, la iniciativa recibió entusiastas comentarios provenientes de otras latitudes.

Con la confianza que nos brindan estas circunstancias, y con el afán de seguir expandiendo nuestra iniciativa, invitamos a los lectores a apropiarse del fructífero intercambio suscitado entre quienes nos dedicamos a este campo de conocimiento.

Alejandro Ariel González
Presidente de la Sociedad Argentina Dostoievski

Índice de contenidos

SECCIÓN I - EL TEATRO Y LAS LETRAS POLACAS Y CHECOSLOVACAS.....12

Kraszewski: Roma bajo Nerón. La persecución religiosa y el derecho a la libertad de culto 13

Rosana Gallo / UBA, Instituto de Investigaciones Ambrosio Gioja

La emergencia de lo invisible en *La clase muerta* de Tadeusz Kantor 22

Eugenio López Arriazu / FFyL, UBA

Karel Čapek: Símbolo de la primera república. Una semblanza a su figura, en el centenario de la creación de la República Checoslovaca, a través de tres de sus dramas teatrales. 36

Alfredo Martín Torrada

SECCIÓN II - LITERATURA RUSA: REFERENCIALIDADES Y PROYECCIONES.....43

Ironía y parodia en la construcción de la novela en verso *Evgueni Onieguin*..... 44

Gabriella de Oliveira Silva / UFRJ

Multiplicidad irreductible, desterritorialización: el devenir-animal en *Corazón de perro* de M. Bulgákov 53

Samanta G. Dening / FFyL, UBA

Los objetos y el exilio en *Zoo o cartas de no amor* de Victor Shklovski 60

Mariana Florencia Gómez / UBA

Vida cotidiana y relaciones familiares en la Rusia del siglo XIX: el caso del matrimonio Tolstói 69

Julia Olazábal / FCH- UNICEN

SECCIÓN III - LOS ESTUDIOS BIZANTINOS EN ARGENTINA	78
Una introducción a los estudios históricos eslavo-bizantinos en Europa: dos estudios de caso, Grecia y Alemania	79
<i>Andrea Vanina Neyra / IMHICIHU-CONICET, UBA, UNSAM</i>	
<i>Victoria Casamiquela Gerhold / IMHICIHU-CONICET</i>	
SECCIÓN IV - POETAS ESLOVENAS	98
El no-camino de la heroína en <i>Mujer ajeno</i> , de Svetlana Makarovič	99
<i>Paula Irupé Salmoiraghi / UBA</i>	
El objeto como contención del sí mismo en la obra poética de Saša Vegri	107
<i>Julia Sarachu / UBA</i>	
La configuración cíclica del tiempo en la obra poética de Svetlana Makarovič	121
<i>Ámbar Servín / FFyL, UBA</i>	
SECCIÓN V - DESAFÍOS EN LA TRADUCCIÓN DE POESÍA ESLAVA.....	128
Traducir poesía en la prosa. Dušan Šarotar o la compasión.....	129
<i>Florencia Ferre</i>	
Traducir a Pushkin, he ahí la cuestión.....	139
<i>Rubén Darío Flórez Arcila (Facultad de C. Humanas. Universidad Nacional de Colombia)</i>	
Maiakovski en el Río de la Plata: la Antología de Lila Guerrero en Editorial Claridad (1943)	153
<i>Julián Alejandro Lescano / FFyL, UBA</i>	
Los errores de traducción	172
<i>Eugenio López Arriazu / UBA</i>	

SECCIÓN VI - DOSTOIEVSKI, LOS OTROS Y NOSOTROS.....183

La idea: un absoluto en la obra de Dostoievski 184

Nadia Milevcic / Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Dostoievski en el Río de la Plata 193

Washington Morales / Universidad de la República, Uruguay

Filosofía del conocimiento del mundo a través de la “lógica del corazón” como un elemento ligatorio de las obras de Miguel de Unamuno y las de F. Dostoievski..... 200

Uliana Romanenko / IuFU, Rostov del Don, Rusia - UniNorte, Paraguay

Humillados y ofendidos en textos de Chéjov y Balzac 206

Ana María Rossi / FFyL, UBA

SECCIÓN VII - LITERATURAS ESLAVAS. EJERCICIOS COMPARATIVOS214

La literatura partisana desde una perspectiva comparativa de los casos serbios y eslovenos. Primeros esbozos 215

Pablo Arraigada

La irrupción de lo fantástico en *El capote* (1842), de Nikolái Gógol, y *Corazón de perro* (1925), de Mijaíl Bulgákov..... 227

Roberto Ipiña Langella / FFyL, UBA - Profesorado de Lengua y Literatura IMPA

Dos prosas, una historia: una introducción comparativa a *Vadim* de Mijail I. Lérmontov y *Dubrovski* de Aleksandr S. Pushkin 238

Jerónimo Pereyra / FFyL, UBA

Entre lo irreparable y lo utópico: El limbo profano en Andréi Platónov 246

Dante S. Prado / FFyL, UBA

SECCIÓN VIII - LOS ANCLAJES ESPIRITUALES: CONFRONTACIONES Y PERVIVENCIAS. 253

Los aspectos místicos y espirituales de la revolución rusa. Exploraciones en torno del simbolismo y el cosmismo 254

Martín Baña / UBA - UNSAM - CONICET

La luz de la memoria conmovida: misticismo, Cuaresma y tejido espiritual en la novela *Leto Gospodne* de Iván Serguéievich Shmelëv 263

Francesco Bigo / Università degli Studi di Trento, Italia

Maksim Gorki, entre la religión y la revolución: Una propuesta de análisis contracanónico de su obra 271

Juan Cruz De Sabato / FFyL, UBA

El peregrinaje como “marcha por los tormentos”. La *Vida del protopope Avvákum* y su largo legado en las letras rusas..... 282

Omar Lobos / UBA - UNLa. - UNLPam

SECCIÓN IX - HISTORIA Y POLÍTICA DE LOS PAÍSES ESLAVOS290

La rosa soviética: *estalinismo* y *desestalinización* en la República Popular de Bulgaria (1944-1956) 291

Sofía Blanco Ivanoff Ialamoff / FFyL, UBA

Las políticas para el retorno de los refugiados y desplazados en Bosnia-Herzegovina. Reflexiones sobre un Estado en construcción 303

Matías Figal / CEG-UNTREF, FSOC-UBA-CONICET

La guerra del Donbass: ¿dos repúblicas nacientes o callejón sin salida?..... 323

Ignacio Hutin / Tiempo Argentino, Infobae

La apuesta del Zar: La Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) y la derrota del Ejército Imperial Ruso 331

Nicolás Poljak / FFyL, UBA

SECCIÓN X - REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA TRADUCTIVA.....342

La traducción de las intervenciones de Anósov en *La pulsera de granates*..... 343

Marina Berri / CONICET - UBA - UNGS

La reposición de fuentes originarias en la traducción del ruso: el caso de *Estrella roja*, de A. Bogdánov 352

Alejandro Ariel González / UNSAM

Análisis de la peculiaridad de la poesía rusa (a modo de ejemplo de la poesía de Anna Ajmátova): aspectos traductológicos y la dificultad de traducir al idioma español . 360

Alisa Nizovskikh / Lab. Idiomas, UBA

Marcas de la oralidad en la literatura rusa: importancia, significado y problemas a la hora de traducir 367

Ilze Veinberga / FFyL, UBA

EL TEATRO Y LAS LETRAS POLACAS Y CHECOSLOVACAS

Kraszewski: Roma bajo Nerón. La persecución religiosa y el derecho a la libertad de culto

Rosana Gallo (UBA. Instituto de Investigaciones Ambrosio Gioja)

gallros@hotmail.com

Abogada y Procuradora por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta Regular de Derecho Comercial en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adscripta del Instituto Ambrosio Gioja (Rectorado UBA) en temas de derecho griego antiguo. Diplomada en Derecho Romano Público y Privado por el C.P.A.C.F. y la Universidad Abierta Interamericana. Doctoranda en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires con tesis doctoral presentada en abril de 2016, aprobada en espera de la designación de jurado. Nombre de la tesis: “*Los griegos y la colonización en la Magna Grecia: aportes al derecho mercantil y su repercusión en la civilización romana*”. Maestranda en la Maestría en Docencia Universitaria del Rectorado de la UBA. Directora de Proyectos de Investigación Decyt en la Facultad de Derecho de la UBA. Coordinadora del Seminario Permanente de Investigación “Helenismo y Derecho: aportes, debates y tendencias” desde el 2007 a la fecha (Instituto A Gioja). Conferencista en congresos y jornadas nacionales y extranjeras con publicaciones en Argentina y en el exterior. Docente categorizada por la Comisión Regional Bonaerense (categoría 5), Resolución Nº 8254 del 28/11/13. Escritora. Autora de los siguientes libros: *Grecia y Roma. Algunas cuestiones sobre el derecho mercantil y penal a través de la historia y la literatura y Derecho y literatura en la antigua Grecia. El derecho natural, positivo, mercantil, civil y procesal desde sus comienzos hasta nuestros días* y, en calidad de Directora de Proyectos de Investigación Decyt de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires: “La Tiranía en la antigua Grecia. Repercusiones en el derecho mercantil y económico” y “Derecho y sociedad en los poemas de Homero. Origen del derecho mercantil y penal”.

Resumen:

En este trabajo de investigación se analizará la visión que el polaco Józef Ignacy Kraszewski le dio en su novela *Roma bajo Nerón* al imperio romano al mando de éste.

En una primera parte del trabajo veremos brevemente la vida del emperador Nerón para comprender mejor la obra objeto de estudio. Las circunstancias en que accedió al trono con la maléfica ayuda de su madre Agripina. Sus excesos en el poder y las causales que motivaron el incendio de la ciudad de Roma. La persecución a los cristianos, considerados en esos tiempos como “una secta” que contrariaban los intereses del imperio y la religión pagana. En la segunda parte analizaremos la vida y obra de nuestro autor polaco en el contexto histórico en que vivió. En la tercera parte nos abocaremos al estudio de *Roma bajo Nerón* analizando su trama, cómo Kraszewski concibió la obra, su trasfondo histórico, la catarsis de la persecución religiosa de los antiguos romanos con las persecuciones de Polonia.

Palabras clave: Kraszewski – Roma – Neron – Persecución - Derecho

1. Nerón y su época

Nerón en su nacimiento fue llamado Lucio Domicio Ahenobardo, hijo de Agripina, bisnieta de Augusto, y de Domicio Ahenobardo, representante de una familia de viejo rancio republicano. (Roldán 2015: 371) Corría el año 37 d.C. (Grant 1996: 34)

A los cuatro años Nerón fue colocado bajo la tutela de su tía paterna, Domicia Lépidia, ante el reciente fallecimiento de su padre y el exilio por adulterio de su madre. El asesinato de Calígula en el año 41 d.C. y el ascenso al trono como emperador de su tío Claudio favorecieron el regreso a Roma de Agripina. Ésta desposó en segundas nupcias al noble Cayo Salustio Pasieno Crispo, propietario de una fortuna enorme y cuñado de su primer marido. Unos años después, en el 47 d.C., Agripina volvió a enviudar, con una cuantiosa herencia para ella y su hijo. (Roldán 2015: 374) En la corte de Claudio esta mujer se las arregló para brillar, hasta el punto de convertirse en la consorte del emperador. En su posición de emperatriz no hizo más que trabajar con intrigas para que algún día su hijo Nerón llegara al trono. Con sus encantos logró que el viejo *princeps* diera su consentimiento para desposar a su hija Octavia con Nerón y que lo adoptara oficialmente en el año 50 (Ibídem: 374-375), ingresando así a la *gens* Claudia.

El 13 de octubre del año 54 d.C. murió el emperador Claudio y ese mismo día le sucedió Nerón, a los diecisiete años, siendo proclamado emperador por la guardia pretoriana y ratificado por el Senado. Fue indudable la mano asesina de Agripina en esta muerte. Ascendió como Nerón Claudio César. (Ibídem: 375)

Su madre le había instruido para el trono al encargarse de que tuviera una excelente educación. Fue criado en sus primeros años por dos nodrizas griegas. Cuando Agripina regresó a Roma, después de su exilio, encargó su educación a dos libertos griegos, quienes debieron lidiar con las dos pasiones del joven: las carreras de carros y sus aficiones artísticas. Al ser adoptado por Claudio, su madre consiguió al más grande preceptor de su tiempo, Lucio Anneo Séneca, (Roldán 2015: 376-377) que trató de transmitirle la elocuencia, magnanimidad, equidad, la *pietas* como valor ético, el deber

y la devoción filial. (Ibídem: 380) El joven Nerón tenía poca experiencia en los asuntos públicos, por ello se valió de su madre Agripina y de Burro al frente de la administración civil y militar del imperio. Séneca lo asesoraba en lo personal. (Ibídem: 381) No era por temperamento tan malvado y no carecía de cierto talento. (Kovaliov 1985: 183)

Mientras estuvo casado con Octavia se enamoró de una liberta de origen sirio, Claudia Acté, a la que pretendió desposar, pero desistió por la negativa de su madre. (Roldán 2015: 385) Luego de acusaciones contra Agripina de pretender derrocar a su hijo, finalmente ésta decide exiliarse en el año 56 d. C. De esta forma Nerón superó el manejo materno. Sólo se encargaron del gobierno Séneca y Bruto. (Ibídem: 389)

En el año 58 d.C. apareció en la vida de Nerón una mujer que cambiaría el destino de Roma, y acorde a las palabras de Tácito “sería el origen de todos los males para la república”, Popen Sabina. Nerón aún estaba casado con Octavia. (Ibídem: 394) A esta unión también se oponía Agripina. (Montanelli 1994: 215) Luego de varios intentos fallidos de asesinato, finalmente Agripina fue muerta por orden de su hijo, instigado por Popen. (Roldán 2015: 396-398) En cuanto a su esposa Octavia, fue falsamente acusada de adulterio, exiliada en un principio pero luego fue obligada a “suicidarse”, también por consejo de Popen. Ahora ésta podía ser una emperatriz sin cuestionamientos. (Ibídem: 404-406) La muerte de Bruto en el año 62 d.C. y el alejamiento de Séneca en el poder dejaron a un Nerón abierto a otros horizontes, sin la contención anterior, con otros personajes que entraron en el poder, Fenio Rufo y Ofonio Tigelino.

Durante los años del poder personal de este emperador, desde el año 63 d. C., más allá de las tendencias a convertir el principado en un reino de tipo greco-oriental, bajo el filohelenismo, el *princeps* siguió interesado por la realidad política de las provincias del imperio. Sin embargo la represión senatorial tenía grandes posibilidades de vencer ante las confiscaciones a consecuencia de las condenas en procesos políticos. Las apropiaciones por parte del emperador de los bienes de la familia de Rubelio Plauto y lo informado por Plinio el Viejo respecto de las confiscaciones en África de seis terratenientes manifestaban los graves problemas económicos que sufría imperio. La impopularidad de este personaje crecía. (Ibídem: 406-407)

En la noche del 18 al 19 de julio del año 64 d.C. un *dies ater* –día negro– para los romanos supersticiosos, comenzó el gran incendio de Roma, que duró nueve días y que destruyó los dos tercios de la ciudad. Muchos culparon a Nerón, pero hoy se sabe que fue un argumento de la oposición para precipitar su caída. El emperador no estaba en la urbe cuando sucedió y las malas lenguas sostuvieron que al ver incendiarse la ciudad tocaba la lira y recitaba el poema *El saqueo de Troya*. (Ibíd.: 407-408) Para Vandenberg los historiadores hicieron de Nerón un incendiario (1988: 207) El Circo Máximo y el Palatino estaban ardiendo. (Ibíd.: 199) Tácito se refería al incendio con estas palabras “*Siguióse después a la ciudad un estrago, no se sabe hasta ahora si por desgracia o por maldad del príncipe, el más grave y el más atroz de cuanto ha sucedido en Roma por violencia de fuego*” (1964: 420). Para reconstruirla se necesitaba una gran inversión de dinero y para paliar la situación buscó un chivo expiatorio, los cristianos, grupo religioso que por primera vez aparece diferenciado de los judíos, conforme Tácito. (Roldán 2015: 410) Sin embargo, este historiador admite que Nerón impulsó medidas efectivas de asistencia para los que se quedaron sin vivienda a causa del incendio. (Roldán 2015: 410) Con la persecución a los cristianos vemos pisoteada la libertad de cultos para con ellos, si bien existía para otras religiones orientales.

Suetonio nos dio una nefasta versión de Nerón, tildándolo de derrochador, libertino, asesino. Acerca del incendio sostuvo que

bajo el pretexto de que no podía soportar la fealdad de los antiguos edificios, la estrechez y la sinuosidad de las calles, incendió Roma. Lo hizo tan al descubierto que algunos ex cónsules que sorprendieron a los esclavos de Nerón con estopa y antorchas no se atrevieron a detenerlos... (1999: 239)

Nerón ante la conjuración en su contra se vio obligado a suicidarse. Él fue el último representante la dinastía Julio-Claudia (Roldán 2015: 438) - 14 al 68 d.C.- (Homo: 1981: 246). Gobernó desde el 54 al 68 d. C. (Grant 1996: 34)

2. Kraszewski y su época

Józef Ignacy Kraszewski fue un escritor y novelista polaco. También se destacó por ser periodista, crítico literario, poeta e historiador. (Krzyzanowski s/d) Cabe aclarar que en la edición del libro utilizada por la suscripta las siglas de los nombres se encuentran

invertidas (I.J. K). Entre los diversos seudónimos que utilizó se destaca el de Bogdan Boleslawita. Nació el 28 de julio de 1812 en Varsovia, en ese entonces Ducado de Varsovia, actual Polonia. Falleció en Ginebra el 19 de marzo de 1887. (Ídem)

Kraszewski asistió a la Universidad de Wilna (ahora V. Kapsukas State University), entre 1829 y 1830, cerrada en este año por orden de Rusia, a la cual Polonia quedaba anexada. (Jobert 1966: 77) En 1830 Kraszewski fue encarcelado bajo acusación de conspiración contra el gobierno ruso y liberado en 1832. De 1834 a 1859 vivió en Volhynia (ahora en Ucrania), donde escribió y realizó trabajo social. También hizo varios trabajos editoriales durante este período. Desde 1841 editó, y del 1849 hasta 1852 editó y publicó la revista *Ateneum*. Entre 1859 y 1862 –cuando ya había regresado a Varsovia–, editó el diario *Gazeta Codzienna* –conocida posteriormente como *Gazeta Polska*–. Obligado a abandonar Varsovia en enero de 1863 por el conde Aleksander Wielopolski –jefe del gobierno civil–, a quien había ofendido en un artículo, Kraszewski se estableció en Dresde, Alemania. En 1883, el gobierno alemán lo arrestó bajo la acusación de espionaje en nombre de Francia y en 1884 lo sentenció a tres años y medio de prisión en la fortaleza de Magdeburgo. Una vez libre, se dirigió a Ginebra en 1885, donde murió pocos años después. (Ídem)

Desde el año 1834 al 1880 publicó numerosas obras imbuidas de patriotismo y destinadas a exaltar el espíritu nacional. Abordó diversos géneros: poesía, historia, arqueología, política, novela. Merced a su fecundidad intelectual se lo llamó el Alejandro Dumas polaco. (Ídem) Escribió más de doscientas novelas. Varios volúmenes están dedicados a la historia de Polonia.

Su producción literaria incluye 223 novelas e historias en 500 volúmenes, de las cuales 94 abordaron temas históricos, y 15 obras dramáticas. (Hexelschneider: 2004) Su trabajo se inspiró en intenciones patrióticas. Sobresalió por resaltar su simpatía por la gente y la nobleza. (Ídem) Su trabajo fue reconocido no sólo en Polonia sino también en otros países europeos. Más de cien de sus novelas han sido traducidas a idiomas extranjeros. Antes de Sienkiewicz, fue el autor polaco más frecuentemente traducido. (Ídem) Ha sido considerado una auténtica institución cultural que elevó el espíritu polaco durante la partición de su país. Máximo exponente del movimiento romántico.

Es considerado el más ilustre de los novelistas polacos del siglo XIX. (Kraszewski 1904: 5)

La novela objeto de análisis fue concebida muchos años antes que *Quo Vadis?* y quizás haya sido su fuente de inspiración. Reconstruyó la Roma de los Césares con cuadros emocionantes y vivientes. Es una simbiosis concebida entre el filósofo y el historiador. (Ídem)

3. Roma bajo Nerón

El texto de la novela comienza con el mismo autor aclarando que paseando por Génova en un anticuario adquirió un texto en latín, copia del siglo XVI, cuyo original sería del siglo IV. Luego nos introduce en la trama presentándola como una traducción suya del manuscrito. (Ibídem: 6-8) Ha sido concebida como cartas que se enviaban los personajes principales de la trama en donde narraban los acontecimientos. Se compone en total de 26 cartas. Se respetaron los acontecimientos históricos y determinados personajes de la vida romana.

La acción transcurre en la Roma de Nerón, centrándose en las locuras de éste, la opresión no sólo del pueblo –consolado con pan y circo– sino también de la aristocracia que aún conservaba sus valores morales. La corrupción es moneda corriente en el relato.

Las misivas enviadas corresponden a los personajes principales, entre Julius Flavius y Caius Macer, Sabina Marcia y Zenón el ateniense, Celsus Anarus y Caius Macer, Lelius Helvidius y Sophonius Tigellinus, Crysippas y Zenón el ateniense.

Julius Flavius es un noble romano, huérfano y pobre, criado bajo la tutela de su tío Marcus Flavius. Es instruido por un preceptor griego Crysippas, que se convierte en su confidente y amigo. Al fallecer su tío lo deja como único heredero de todos sus bienes. Desde entonces se convirtió en un aristócrata romano respetable. En secreto estaba enamorado de una prima por parte materna, la joven Sabina Marcia, viuda a los veinte años de un rico libertino, Tribonius, del que tiene un pequeño hijo Paulus. Sabina ha sido instruida también por un maestro griego, Zenón el ateniense, al que ella liberó para que regrese a Atenas. Cabe recalcar que entre la aristocracia romana era costumbre que los hijos fueran educados por preceptores de origen griego, por lo general esclavos que

en algún momento podían alcanzar su libertad en mérito a sus servicios o por poder comprarla a su amo.

Julius Flavius confiesa a su amigo Caius Macer, destinado a defender el imperio en las Galias, su sentimiento hacia Sabina, asimismo le cuenta en el intercambio epistolar todas las locuras del emperador Nerón, la degradación de la moral entre las matronas romanas y la corrupción con la cual se manejan casi todos. Se queja de que *“los romanos no saben vivir con dignidad ni morir con nobleza”*.

Julius Flavius considera a los cristianos como una *“secta”*, tal como eran vistos en tiempos de Nerón: *“...se atribuye a la influencia de los cristianos la sublevación de los esclavos y del pueblo, durante el proceso de los asesinos de Pedarius Secundus”* (Ibídem: 31).

Sabina Marcia tiene muchos esclavos, entre ellos está Ruta, de origen sirio, que abrazó la nueva creencia y es la encargada de convertir a su ama al cristianismo. Al principio Sabina guarda en secreto haber renegado de sus dioses y su condición de cristiana en un imperio en donde son mal vistos y perseguidos, al ser considerados peligrosos al orden público, y porque la nueva fe se expande rápidamente por todos lados. No diferencia clases sociales, abarca desde el esclavo más humilde hasta el más rico aristócrata.

Otro personaje que en secreto también ama a Sabina Marcia es su otro primo Lelius Helvidius, al que por su vestimenta y costumbres toman por amanerado. Es un cortesano de Nerón, muy afín a éste en su círculo íntimo.

Nerón en la novela manifestaba sus ansias de una nueva Roma por cuanto la existente le disgusta por su estructura. No concuerda con el parámetro de belleza: *“Durante el curso de la conversación, habló con frecuencia de su proyecto favorito, de la reconstrucción de Roma, y de darle el nuevo nombre de Nerópolis”* (Ibídem: 101).

Curiosamente se desencadena el famoso incendio de la ciudad, que el novelista se encargó muy bien de situar acorde al real, en las inmediaciones del Circo, expandiéndose en seguida al Palatino y de ahí al resto de la ciudad. Nerón estaba en Autium cuando esto aconteció. En la obra analizada se atribuye por parte del pueblo y de los senadores el incendio al emperador, pero éste se las ingenia para culpar a los cristianos de este mal. Las persecuciones contra los cristianos se incrementaron con esta

formal acusación. De aquí en más sólo serían castigados a fin de divertir al emperador y al pueblo sediento de venganza. Se declara así una persecución terrible y sin piedad, el completo exterminio, contra ellos se prepara un decreto de proscripción; se han dado órdenes de prender a todos los que no renuncien a sus supersticiones, y de entregar para pasto de las bestias feroces a los que no pasen por la mano del verdugo. (Ibídem: 142)

La libertad de cultos no existió para ellos, a diferencia de otras religiones que coexistían en el imperio.

En esta persecución cae Sabina Marcia, a la que tratan de persuadir de que renuncie a su fe, tanto Julius Flavius como Lelius Helvidius, sus dos enamorados platónicos. Se confiesa cristiana y es arrestada. De inmediato se presenta Lelius al emperador Nerón y se declara también cristiano. Ambos son condenados, pero al ser ciudadanos romanos no pueden ser arrojados a las fieras o servir de antorchas ardientes para iluminar el palacio del emperador, son ajusticiados por la espada. Julius Flavius previo al arresto de su amada juró por petición de ésta ser tutor de su pequeño hijo Paulus. No pudo cumplir esto por mucho tiempo, ya que el niño fue reclamado por un matrimonio adinerado cristiano a fin de ser educado en la nueva fe. Nerón supo que Julius Flavius era cristiano y lo mandó a ejecutar por un soldado en su domicilio.

4. Conclusión

En la obra analizada vemos el fervor de un defensor de su pueblo, Polonia, y de su fe, el cristianismo, haciendo catarsis en una lejana antigüedad en donde el cristianismo era considerado, al igual que toda religión en sus inicios, una secta. Kraszewski con su pluma nos deleitó con un retrato fiel de la época neroniana, con los acontecimientos históricos ubicados en el tiempo, con un relato de la vida cotidiana bajo los delirios de un emperador cruel y sanguinario. Reflejó la falta de libertad de culto a esta nueva religión.

Tomó por bandera la religión y la hizo salir airosa, triunfante, honrosa. Era morir por una causa noble con dignidad y alteza. Todo ello envuelto en la bruma del período romántico en el cual el autor vivió y desarrolló su labor artística. Muchos de los ideales del romanticismo los encontramos acá: el amor ideal y puro por la amada, dar la vida por una causa, en este caso por la fe cristiana, el resurgimiento de los valores privados y

públicos, como el amor a la patria, representada aquí por la república romana, y la moral. Los hombres al servicio del único Dios y en beneficio de una ciudad mejor.

“Esta doctrina parte del altar, pero abraza la humanidad entera, hace renacer al hombre; gobierna sus menores ocupaciones, penetra en todas partes, hasta en los pensamientos más secretos.” (Ibídem: 81)

Bibliografía:

Beard, Mary, (2016), *SPQR. Una historia de la antigua Roma*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Grant, Michael, (1996), *Gli imperatori romani. Storia e segreti*. Roma: Newton & Compton Editori.

Homo, León, (1981), *Nueva historia de Roma*. Barcelona: Editorial Iberia.

Jobert, Ambroise, (1966), *Breve Historia de Polonia*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial.

Kovaliov, S.I., (1985), *Historia de Roma (II)*. Madrid: Sarpe.

Kraszewski, I.J., (1904), *Roma bajo Nerón*. España, La Editorial Artística Española.

Montanelli, Indro, (1994), *Historia de Roma. El imperio a través de los seres humanos que lo forjaron*. Madrid: Globus Comunicación.

Roldán, José Manuel, (2015), *Césares. Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. La primera dinastía de la Roma Imperial*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

Suetonio, (1999), *Historia de los Césares*. Barcelona: Edicomunicación.

Tacito, (1964), *Los Anales*. Buenos Aires: Editorial de ediciones Selectas.

Vandenberg, Philip, (1988), *Nerón. Emperador y Dios. Artista y loco*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

Páginas web consultadas

Hexelschneider, E.(2004) Biografie von Josef Kraszewski (1812-1887). Recuperado el 17 de julio de 2018 desde: [http://saebi.isgv.de/biografie/Jozef_Kraszewski_\(1812-1887\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Jozef_Kraszewski_(1812-1887)), por Erhard Hexelschneider, 08.15.2004.

Krzyzanowski, J. (s/d) Józef Ignacy Kraszewski Polish Writer. Recuperado el 17 de julio de 2018 desde: <http://www.britannica.com/biography/Jozef-Ignacy-Kraszewski>

La emergencia de lo invisible en *La clase muerta* de Tadeusz Kantor

Eugenio López Arriazu (FFyL, UBA)

earriazu@yahoo.com.ar

Eugenio López Arriazu es doctor en Letras (UBA), Prof. Asociado de la cátedra de Literaturas Eslavas (FFyL, UBA), ayudante de Literatura norteamericana (FFyL, UBA) y profesor de Literaturas en lengua inglesa y de Teoría literaria de la Diplomatura en Cs. del Lenguaje (ISP J.V. González). Es además investigador, escritor y traductor del ruso, inglés, francés, latín y búlgaro. Ha publicado el ensayo *Pushkin sátiro y realista* (Dedalus Editores, 2014) y los poemarios *La revuelta* (Alto Pogo, 2017), *La reja* (A pasitos, 2017) y *Los urutaúes y otros poemas de amor* (Serapis, 2018). Como traductor ha publicado, entre otras obras, el teatro completo de A. Pushkin, *El jugador* de F. Dostoievski, *El problema de la lengua poética* de I. Tiniánov, *Aún más lejos en la nieve* de G. Aiguí, *La era de la traducción* de A. Berman, *La guerra civil* de J. César, *Teatro reunido* de W.B. Yeats y *El colgamiento de Vásil Levski y otros poemas* de J. Bótev.

Resumen:

A diferencia de otras vanguardias, la obra del director de teatro polaco Tadeusz Kantor (1915-1990) no se propone un trascendentalismo en pos de una realidad “superior”, mística o sagrada. Por el contrario, a partir de una postura dadaísta, la obra busca desmontar las superestructuras discursivas y formales con el objetivo de llegar a una realidad subyacente. Para que esta realidad emerja, o quede al desnudo, la puesta en escena apela a una teatralidad por momentos circenses que deconstruye gestos, habla y discursos. El presente trabajo se propone analizar algunos de dichos procedimientos a la luz de las versiones fílmicas de las puestas en escena y de los manifiestos y didascalias del mismo T. Kantor. Por último, se buscará contextualizar la propuesta estética del autor refiriendo tanto a las vanguardias históricas de comienzo de siglo XX como a las neovanguardias de las décadas de 1960 y 1970, que constituyen el contexto de producción de su obra.

Palabras clave: Kantor – Neovanguardia – teatro sagrado – dadaísmo – deconstrucción

En su libro *El espacio vacío*, Peter Brook define el Teatro Sagrado como aquél que “no sólo presenta lo invisible, sino que ofrece condiciones que hacen posible su percepción” (Brook, 1996: 67). Entre las corrientes teatrales que comparten tal abordaje, Brook menciona a Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad, al Teatro del Absurdo de

Samuel Beckett y al Teatro Pobre de Jerzy Grotowski. El teatro de Tadeusz Kantor, afín por muchas de sus técnicas y conceptos a las tres corrientes mencionadas, también propone una serie de procedimientos que apuntan a la emergencia de lo invisible.

En su manifiesto “El teatro imposible”, Kantor destaca la importancia del Happening como técnica aplicable al teatro. El Happening, “expresión de la realidad por la realidad misma”, era, nos dice, para el teatro

la imprevisible e improbable posibilidad de vencer la noción exagerada, insoportable, de presentación, imitación teatral – coquetería, melindres, simulación pretenciosa.

Era la posibilidad de lo *Real*. (Kantor, 1984: 203).

Y si bien en una primera lectura pareciera que no se trata aquí de algo invisible, sino por el contrario del objeto material, de la cosa antes de su elaboración artística, hay que ver en esta emergencia de lo *Real* una visibilización. Con el Happening, “había que liberar a los objetos de sus prerrogativas vitales, utilitarias, e imponer los derechos desinteresados del arte” (Kantor, 1984: 111). Es decir, fiel dadaísta, Kantor busca que “el objeto y la realidad reales y brutos” (111) irruman en la escena estética. Así, según el dramaturgo, “la imagen de fachada del objeto se revela como ilusión” (110): apariencia y realidad, realidad externa y realidad *Real*.

Esta búsqueda de “lo *Real*” puede confundirse fácilmente con el misticismo. Así lo hace, a nuestro criterio, el traductor y prologuista de *La clase muerta*, Fernando Bravo García, para quien “el arte vanguardista es misticismo” (Kantor, 2010: 10). A partir de una entrevista en la que Kantor afirma que “el arte es la esencia de la espiritualidad” (10) y que, no siendo practicante, es “más religioso que muchos católicos” (10), Bravo asocia a Kantor con la noción del “Actor-santo” de Grotowski y sugiere que, como todos los escritores de manifiestos “se arroga la condición de profeta, o incluso Dios, y propone unas pautas de comportamiento que deberán ser observadas para la consecución del paraíso” (10).

Pero Kantor no busca lo “Real”, nos proponemos demostrar, vía el recurso a un teatro sagrado, elevado, ritual y mítico, sino que, en un movimiento inverso, terrenal¹, quiere desmontar las superestructuras del lenguaje, discurso y forma en general para desenmascarar la realidad. En un movimiento que horada, Kantor adhiere no sólo a la tradición dadaísta (como vimos), sino a la surrealista para combatir el mito:

Después del período en que el teatro era más o menos la reproducción de la literatura, se vuelve ineluctablemente al otro miembro de la alternativa: teatro del gesto, el rito, los signos. Ceremonial, celebración, prácticas mágicas bastante dudosas.

Todo esto no tiene nada que ver con el complejo conjunto de problemas que plantea el arte de hoy – arte que desde el tiempo de Dada y Marcel Duchamp abandonaba el lugar sagrado y seguro reservado por siglos a la “obra de arte”; y desde la época del surrealismo intentaba apropiarse de la realidad “total”. (Kantor, 1984: 196).

Tenemos entonces en el teatro de Kantor la definición del Teatro Sagrado de Peter Brook, pero sin lo sagrado. Esto no quiere decir que Kantor no incluya recurrentemente mitos y temas religiosos, incluso objetos sagrados como la cruz o que devienen “sagrados”, como la cuna-ataúd en *La clase muerta*, pero lo hace para desacralizarlos. Dice Brook que el Teatro Sagrado de Artaud trabaja “como la plaga, por intoxicación, por infección, por analogía, por magia; un teatro en el que la pieza, el evento mismo, está en el lugar del texto” (Brook, 1996: 58). La descripción podría en verdad aplicarse a Kantor, sólo que aquí el sacerdote se hace brujo:

Estas bolas se han convertido en algo sagrado, y al mismo tiempo en sacrílego. Algo intocable, y al mismo tiempo maldito. Invisibles en el interior de esta cuna-ataúd, parecían estar indisolublemente unidas. ¡Sacarlas de allí se ha convertido en un acto intolerable e inadmisibile! (Kantor, 2010: 217-218).

¹ Brook, por ejemplo, define lo sagrado como algo “elevado”, una altura en la que no se puede mantener al público permanentemente: “Tenemos que aceptar que nunca vamos a ver todo lo invisible. Así que después de esforzarnos por alcanzarlo, hay que enfrentar la derrota, caer a tierra y volver a empezar” (Brook, 1996: 74).

Y cuando decimos “brujo” pensamos en los devenires y líneas de fuga que analizan Deleuze y Guattari en el capítulo “Devenir intenso, devenir animal” de *Mil mesetas* (2003). Contagio y plaga, drogas y magia son precisamente los mecanismos con los que se puede evitar la superestructura de la filiación y la causalidad. La figura del brujo no debe entonces engañarnos, no se trata de misticismo: desmontar el mito es siempre sacrílego y demoníaco.

Procederemos a continuación a contrastar algunas posiciones teóricas de Kantor con las de Gordon Craig con el fin de mejor caracterizar la especificidad del abordaje del director polaco. Luego, analizaremos algunos de los procedimientos con los que Kantor busca que emerja lo invisible en *La clase muerta*.

Gordon Craig, como se sabe, propone reemplazar a los actores por marionetas. Dado que “el arte está en antítesis absoluta con el caos” (Craig, 1995: 115), el cuerpo humano, imposible de controlar, “es por su naturaleza absolutamente inutilizable como material artístico” (120). Hay que aspirar, por lo tanto, a lo opuesto de “esta vida de carne y sangre” (129): “el actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la Supermarioneta” (137). Kantor trabaja, por su parte, con maniqués. No en reemplazo de los actores (no comparte esta posición de Craig), sino como un complemento original que tiene puntos de contacto y de divergencia con la Supermarioneta. Ambos directores vinculan a sus muñecos con la muerte y con la imagen, pero en Craig esto conduce al rito, en Kantor al Teatro de la Muerte.

Así cierra Craig su ensayo:

Yo rezo asiduamente por el regreso de la imagen –la Supermarioneta– en el teatro; y cuando ella vuelva, nada más ella será vista, y será amada de tal manera, que una vez más será posible a los pueblos volver a encontrar en las ceremonias la antigua alegría –una vez más la Creación será celebrada–, y le será tributado homenaje a la existencia y será hecha divina y feliz la intercesión de la muerte (147).

Kantor también relaciona estrechamente el teatro con la imagen. Lo hace a través de su propia actividad como pintor (cada escena es un “cuadro”) y a través del dadaísmo. En el manifiesto antes citado leemos que

El momento en que los dadaístas reconocieron que ese lugar sano del acto de creación (es decir, la imagen) había sido cargado de demasiado peso por prácticas cada vez más complicadas, cuando las ignoraron sin piedad e hicieron del *objeto mismo* una obra de arte –solo por la elección y el nombre–, ese momento fue una verdadera revolución (Kantor, 1984:111).

El maniquí contribuye entonces a plasmar una imagen creativa, pero como algo que irrumpe en la escena, como material preartístico que rompe las asociaciones vitales y utilitarias. Y en vez de reponer el mito, celebrar la Creación y “hacer divina la intercesión de la muerte”, nos trae la muerte en su forma más cruda. El maniquí, mensaje de muerte, es un modelo para el actor, lleva en sí “el sello del crimen y los estigmas de la muerte como fuente de conocimiento” (211). La muerte no es entonces algo que nos llena “los brazos de flores” (Crag, 1995: 130), sino “la vacuidad, la ausencia de todo mensaje”, ya que la vida, según Kantor, “sólo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida” (Kantor, 1984: 212). Ya no es la muerte una “vida misteriosa, gozosa, de perfección extrema”, como quería Craig (130), sino el movimiento descendente por el que se desbarata “el discurso platónico que asigna al arte la revelación del Ser y de su espiritualidad más bien que el chapoteo en la concreción material del mundo, en esa estafa de las apariencias que representan el nivel más bajo de la existencia” (Kantor, 1984: 211).

En *La clase muerta*, los maniqués serán la infancia muerta de esos viejos ya decrepitos en cuyo contraste caerán capa tras capa todas las apariencias de la adultez. Serán más aún, los viejos mismos se harán maniqués o los maniqués, viejos. Así, el bedel es un “maniquí” que cobra vida y la prostituta-lunática, cuando era niña “de verdad”, en la escuela de su infancia “real”, ya aparentaba ser “una modelo del aparador de una tienda, un lujurioso maniquí que con frecuencia aparecía desnudo” (Kantor, 2010: 26). Podemos ver también en este devenir cosa de los humanos y devenir humano de las cosas una crítica al fetichismo de la sociedad de consumo (Kantor, 1984: 150). ¡Y esto en un país socialista! Porque en su lucha contra la ilusión, contra el mercado que convierte el arte en un producto de consumo, Kantor quiere que la obra deje incluso de representar, los actores de actuar: “El actor no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado de todo el

fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS” (Kantor, 1984: 147). En el transcurso de la obra, no son ya los personajes quienes se convierten en maniqués, sino los actores mismos, que ya nada representan.

Por último, si bien tanto Craig como Kantor están en contra del arte realista de la ilusión, lo hacen desde lugares también opuestos en cuanto a la función que le dan al artista. Para Craig, en consonancia con los conceptos del Teatro Sagrado que vimos con Brook, el artista es un profeta. No camina tras las cosas; por el contrario “ha conquistado el privilegio de precederlas, de guiarlas”, puesto que “fue el espíritu quien primero escogió al artista para que narrara su belleza” (Craig, 1995: 143). El artista kantoriano es más parecido al sepulturero, ¡*alas!*, de Yorik.

En *La clase muerta*, podemos observar una serie de procedimientos deformantes que apuntan a romper ilusiones de distinto orden: del lenguaje, del discurso, de los gestos, de las acciones, de la representación.

Kantor tritura la lengua hasta la no significación. En la “Lección de Gramática”, se propone llevar la frase “a desproveer del significado y efectividad vital” (Kantor, 2010: 79). Lo hace reduciéndola “a la etimología, a los fonemas, morfemas... en un desenfreno lingüístico, en un balbuceo— ¡finalmente en un gemido continuo!” (79). Los viejos, “desenfrenados” producen sonidos corales y diálogos sin sentido cuyos sonidos ya no son ni fonemas ni alófonos, pues no hay correlato semántico; las partículas dejan también de ser sílabas y morfemas, pues no puede asignárseles un lugar en el eje sintagmático de la frase. El estado “de euforia y bestialidad” (85) al que acceden los alumnos es una “diversión” producida por “monstruosos grupos consonánticos [...] exclusivamente pronunciables en lenguas eslavas” (86). Es decir, una diversión en la que se asoma el monstruo: entre la bestia y el humano. Datado históricamente, como todo monstruo, el que Kantor revela no sólo es eslavo, sino sumamente determinado: la infancia de los viejos es Sarajevo, la Primera Guerra mundial, el Imperio Austro-húngaro al que pertenecía Polonia, el colonialismo; su presente es la Polonia socialista de la Guerra Fría.

En la “Lección Prometeo”, el recurso será la declinación de la palabra “camello”. Kantor recurre aquí a una tradición escolar memorística, donde el automatismo destruye

el sentido (como en la conjugación escolar de los verbos en español), pero ese sentido extinguido del “camello” permite que el lenguaje se corra, como un telón, para que surja la vitalidad más extrema, la que se percibe frente a la muerte: “Ya no se trata de desobedientes alumnos, ni de una lección escolar, sino de viejos ante la tumba, aferrándose a la vida a costa de las prácticas más desvergonzadas, cierto baile de la Muerte...” (140).

Un recurso similar es la larga lista, de cuatro páginas, de nombres de muertos que recitan los escolares durante “El responso”. Después de haber bombardeado al público con todos los lugares comunes de un velorio, la lista sacude, se automatiza, prosigue, vuelve a extrañar. Los nombres propios, que nada significan y a nadie señalan (“proceden de los registros parroquiales, de los censos de población y de las guías telefónicas”) buscan, sin embargo, señalar todos los nombres. O no todos, pues

no se trata de nombres ‘nobles’, sino de la periferia, con frecuencia feos, procedentes de aldeas, esencia del ser, de la vida del pobre. Nombres familiarmente criminales, motes... En ellos se condensa todo el dolor, todo el escarnio, todas las pasiones y deseos de la vida humana (Kantor, 2010: 172).

La escena termina con el reparto de esquelas fúnebres. Las reparte el soldado de la primera guerra mundial. Llevan inscritas un nombre, Józef Wzgzłągiel, que también es la disolución del lenguaje, “del tipo de los Borriones Fonéticos, algo que” (otra vez) “tan sólo se puede pronunciar en alguna lengua eslava” (174-175).

Esta erosión del lenguaje verbal, cuyos ejemplos podríamos multiplicar, es indisoluble de la erosión del lenguaje gestual. Así, los Borriones Fonéticos de la Lección de Gramática conducen, sin solución de continuidad, a las muecas. La devastación del lenguaje había permitido que aflorara el monstruo; la mueca, también ahora, al descomponer el rostro, “expresa todos los horrores de la naturaleza, las desviaciones, las brutalidades, el desenfreno, la locura, la bestialidad, todos los deseos y bajezas” (87). Porque hacer muecas es devenir niño (loco, animal), es “arrancar sin piedad esta máscara oficial de indiferencia” (86) cuya gravedad oculta la “falta de sensibilidad [del adulto], de afectuosidad, de imaginación, su implacabilidad, su crueldad, su hipocresía, su vacuidad...” (86). Es lo que Deleuze y Guattari llaman el

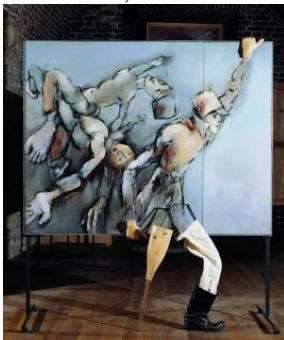
rostro del hombre blanco, la máquina abstracta de rostridad, el agujero negro de la subjetivación en la pared blanca de la significación. El rostro, nos dicen:

no es animal, pero tampoco es humano en general, incluso hay algo absolutamente inhumano en el rostro. Es todo un error hacer como si el rostro sólo deviniese inhumano a partir de un cierto umbral: primer plano, ampliación exagerada, expresión insólita, etc. Inhumano en el hombre, el rostro lo es desde el principio, el rostro es por naturaleza primer plano, con sus superficies blancas inanimadas, sus agujeros negros brillantes, su vacío y su aburrimiento (Deleuze y Guattari, 2003: 173-196).

Esto explica lo subversivo de las muecas, también espejos del público. Tras la escena fúnebre antes descrita, hay una “Orgía simultánea”. Kantor anota para los actores: “la cara no es nuestra, la cara le pertenece al público... Una cara inerme, expuesta a todas las afrentas y todos los sufrimientos... vacía y desnuda, desafiante... Sola para sí y sola en sí, como un órgano sexual humano” (Kantor, 2010: 177). Otra paradoja: la cara individual (“sola para sí y sola en sí”) es pública, se hace enunciación colectiva. Así como de la desnudez emerge el sexo, del movimiento hacia el vacío (vaciar la máscara) surge la libertad, ya que, como sostienen Deleuze y Guattari, toda subjetivación y significación es una producción social, autoritaria y despótica (185).

Las acciones también se desarticulan, a veces por movimientos autómatas, otras por un paroxismo de delirio, otras, en sentido inverso, hasta desaparecer como tales y llegar a la inmovilidad total, al cuadro viviente. Así comienza *La clase muerta*, con los actores “inmóviles, como figuras de cera, magistralmente parecidas a las personas vivas” (Kantor, 2010: 45). En sus propias pinturas, el autor a menudo hace que las imágenes desborden los marcos, que lo pintado ingrese en la realidad; en escena,

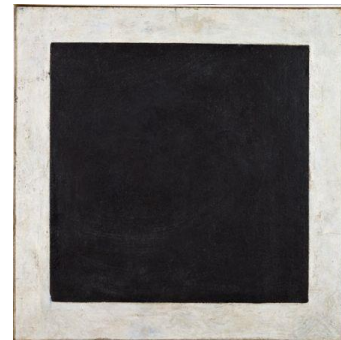
Kantor, *Sin nombre*



Kantor, *Fulgor*



Malévich,





Kantor, *La clase muerta*



Kantor, *Maniquí de niño y bicicleta*

el maniquí cobrará vida, y la cara blanca pintada de muerte de los viejos caerá para arrojarse, como vimos, sobre los espectadores. Kantor cumple así con su propósito de “expresar en la acción del espectáculo” sus “propias ideas, esas que nacieron y que siguen naciendo en el ámbito de la pintura, a partir de consideraciones poéticas filosóficas o estéticas” (195).

La sintonía con Kazimir Malévich es notoria en este sentido. El artista ruso define casi las mismas relaciones entre rostro, sociedad y arte. Su llamado suprematista a la sensibilidad pura es un intento de arrancarle la máscara figurativa al arte, puesto que “La máscara de la vida oculta el verdadero rostro del arte” (Малевич, 1998). En última instancia, lo que también está en juego es el rostro humano: “Cada persona sabe muy poco de sí misma, porque el verdadero rostro humano no es reconocible tras la máscara que se considera el verdadero rostro” (Малевич, 1998). No es casualidad que su cuadro más simbólico y famoso sea el de un rostro: el agujero negro de la subjetivación sobre la pared blanca de la significación.

El discurso, en tanto masa verbal más amplia que los textos, también es atacado radicalmente por diversos procedimientos. En primer lugar, la clase muerta es un sueño (Kantor, 2010: 27) y “en todo debe haber algo de sueño” (217). Los mecanismos del sueño freudianos de la simbolización, la condensación, el desplazamiento y la dramatización hallan todos su lugar en la obra. Kantor apela a ellos para minar la coherencia y lógica del discurso articulado, para exponer su incoherencia o su artificio interior. La simbolización como creación de símbolos referidos a una temática específica; la condensación, en tanto fusión de imágenes o metáfora; el desplazamiento como yuxtaposición o metonimia que distrae y la dramatización como la esencia de la

obra dramática se imbrican y potencian. Veamos la breve didascalía que presenta al Viejo de la bicicleta:

El viejo de la bicicleta no se separa de su bicicleta, penoso y desvencijado juguete de sus años mozos... montado sobre ella realiza continuos paseos nocturnos, sólo que de forma extraña el lugar se ha encogido y se limita al perímetro de la clase alrededor de los bancos... y no sólo él está montado en este extravagante vehículo, sino también un niño muerto con los brazos abiertos en cruz... todo esto durante la *Lección nocturna* y durante el *sueño* (26).

El lugar encogido y extraño, distorsionado, la condensación del viejo y el juguete, el símbolo del niño muerto con los brazos en cruz, la acción dramática del paseo en un aula escolar, el desplazamiento del viejo al muñeco (él mismo de niño) son todos procedimientos oníricos. Una mención especial merece el procedimiento de simbolización. Kantor nos previene que “todo en esta clase es un sueño de la cotidianeidad, alejado de toda patética simbología” (95) y en la escena en que la mujer de la limpieza, que simboliza la muerte, lee las noticias del periódico en que matan al Archiduque Fernando en Sarajevo, Kantor detiene la lectura y exclama: “Por Dios, mejor no hacer nada en esta dirección, no sea que nuestra Mujer de la limpieza adquiera rasgos de símbolo o de alegoría. De acuerdo con esta convención, la visión de la cosecha de muerte sería demasiado fácil” (100). Es decir, por un lado, la alegoría es un procedimiento “facilista” que rápidamente permite cerrar el sentido y devuelve la comodidad al espectador en vez de conmocionarlo. Por el otro, el cierre de sentido es en sí mismo un problema para una obra que se propone desnudar la realidad sacándole los corsés de coherencia que la estrangulan. No es casual, en este sentido, que la simbología más recurrente en la obra se apoye fuertemente en la paradoja y la contradicción: así la cuna-ataúd, la antítesis de la Mujer de la ventana que separa este mundo del de la muerte, el desfile al mismo tiempo “triumfal y funeral” (49), los viejos-niños, etc. Y si todo puede en este tratamiento ser interpretado simbólicamente, Kantor tratará el símbolo de manera que resulte enigmático. Una contrasimbología que pretende, justamente, destruir la superestructura del símbolo. Así, en la *Lección Prometeo*, el profesor finalmente “expulsa de sí las palabras arrancadas, incomprensibles restos de los símbolos de ese pasado inútilmente invocado” (132).

Otro procedimiento de desarticulación del discurso que querríamos abordar es el utilizado para tratar el texto literario. Es general, atraviesa toda la obra y plantea problemas que conciernen tanto al discurso como a la especificidad del arte dramático.

La clase muerta juega con el texto de la pieza de S. I. Witkiewicz *Tumor Mózgowicz* (*Tumor Cerebral*). Pero la obra está tan distorsionada, su texto tan alterado, los personajes tan irreconocibles (dado que en cualquier momento los alumnos se convierten en ellos y ponen en escena algún fragmento de Witkiewicz) que Kantor no sólo advierte que se apelará a ella, sino que le da al público un resumen de la misma. Es notable que Kantor no eligiera una obra tradicional, de literatura mayor, para luego deconstruirla. Elige una obra de un autor polaco, también vanguardista, que ya en sí misma ataca los discursos de poder. Una obra menor, cuya función antimayoritaria Kantor potencia y vehiculiza a través de su propia estética para que cumpla sus propios objetivos de quiebre de la ilusión.

Por un lado, entonces, fiel a las vanguardias, Kantor quita del centro el texto y pone en su lugar la acción. Ya una manera de pararse frente a los discursos y la centralidad de los autores. Kantor no quiere caer en la reproducción de una obra literaria, en su interpretación. Sino “actuar a Witkiewicz” (197). Es decir, construir un espectáculo en el que la sucesión de escenas “no forma ningún *continuum* argumental, en el que no se desprenden la una de la otra, sino que cada una empieza de nuevo, desde el principio, temáticamente aislada, existiendo sólo para sí misma” (195). Ello no quiere decir que no haya unidad. La unidad será provista por “un clima común, una idea”, por “la *tensión*” (196). Las partes son segmentos de la acción del drama, pero sin perder el valor puro de la acción, “en ningún caso en sentido ilustrativo o simbólico” (196), como ya vimos. Así, por ejemplo, luego de la *Orgía simultánea* ya mencionada, los viejos se convierten en personajes de Witkiewicz para llevar a cabo una “caricaturesca robinsonada colonial” (179), pero una que renuncia a cualquier intento de caracterización, al vestuario exótico y al maquillaje. En su lugar tenemos a “dos viejos en pelotas, vestigios y víctimas del ritual funeral y orgiástico” (179). Al mismo tiempo, Kantor levanta las banderas de Witkiewicz; es decir, se inserta en una tradición. Recordemos que Witkiewicz pone en escena en sus obras su propia teoría de “la forma pura”, un arte

autónomo, alejado de la práctica vital, que aspire a la experimentación del Secreto de la Existencia (35).

Los tratamientos de la lengua ya analizados se sumarán a estas estrategias para socavar el texto literario y dejar que emerja en su pureza la esencia autoritaria y despótica de los discursos de poder, extrañados, desnaturalizados. Agreguemos aquí el recurso a la lengua de los niños, que Kantor asocia al movimiento pictórico abstracto llamado informalismo. El lenguaje de los niños, según la caracterización de Kantor, es apropiado para sus objetivos:

En este lenguaje domina la ausencia de sintaxis: no hay todavía pausas, comas, puntos o interrogantes que separen, clasifiquen o señalen.

Hay falta de cópulas, preposiciones, conjunciones que den a la frase dirección, sentido, razón... Esta excesiva cantidad de contenidos nacientes y fluyentes empujan, arremeten, borbotan; se ven detenidos por una barrera o cinta que limita los medios “formados” de expresión y que empujan a expresarse de forma espontánea, de un modo, digamos, ¡natural, original y auténtico”.

Se trata de la materia del lenguaje “informel” que actúa directamente... (120-121).

En *La clase muerta*, esto se plasma en el recitado de la Prostituta lunática-Iza. Los versos originales de Witkiewicz son mutilados hasta verse reducidos a una repetición de las palabras “feto”, “tocó” y “preciosa” (la niña que toca el feto) unidas incoherentemente por un discurso fragmentario que incluye el bautismo del feto. Esta “horrible declamación” es interrumpida por la Mujer de la limpieza-Muerte que se pone, furiosa, a “segar” (122-123).

De esta manera, a través de la desarticulación de los discursos, de la lengua, de los gestos y de las acciones en general, Kantor propone un teatro que socava la misma ilusión teatral. Necesita disolverla, nos dice, “para no perder contacto con el fondo que ella recubre, con esa realidad elemental y pre-textual, con esa ‘preexistencia’ escénica que es la materia prima de la escena” (Kantor, 1984, 153).

Podemos ahora comprender mejor el abismo que lo separa de Grotowski. Si bien Kantor podría coincidir con Grotowski en que “el texto *per se* no es teatro, que se

vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje” (Grotowski, 1992: 16) o en que el espectáculo es un “acto de transgresión” (13), o en que el teatro permite “desenmascarar el disfraz vital” en un “desafío al tabú [...] que proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos” (16), el teatro de Grotowski apunta a colmar el vacío y la desnudez que resultan de arrancar el disfraz y la máscara. Kantor, por el contrario, como hemos visto, destruye la forma para que surja algo amenazante, subyacente, relacionado con nuestra naturaleza y con nuestra historia. Grotowski busca recuperar el mito. “La identificación del grupo con el mito —la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal— es virtualmente imposible hoy en día” (18), nos dice. ¿Qué propone ante esto? Confrontarlo en vez de identificarse con él, pero para encarnarlo y así percibir la distancia con nuestros problemas. Kantor no quiere saber nada de mitos, toda su parafernalia teatral busca derribarlos. Abundan las cruces en Kantor, es cierto, pero ya no redimen a nadie, son el niño muerto de todos nosotros. Podría exclamar, pensamos, junto a Tristan Zara:

El texto de Jesús y la Biblia recubren con sus amplias y benévolas alas: la mierda, las bestias, los días. ¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El principio “ama a tu prójimo” es una hipocresía. “Conócete a ti mismo” es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada (Tzara, 1999).

Para concluir, ¿emergen sólo monstruos en el teatro de Kantor? Como toda vanguardia, su teatro busca tocar el corazón de la vida por shock, eliminando mediaciones. En sus ensayos sobre el Teatro Cero, Kantor precisa con claridad que la “autonomía del método artístico [...] lejos de reproducir la vida, intenta eliminar los principios y normas de la vida y por consiguiente no admite ser interpretado en términos de la vida y según su escala de valores” (Kantor, 1984: 95). Entonces, ¿qué es lo Real? Kantor nos lo dice: “El objeto se libera de su significación ingenuamente sobreimpresa y de su simbolismo que lo disfraza, descubriendo la autonomía de su existencia sin contenido” (95-96). La esencia del teatro cero es, finalmente, “el proceso orientado hacia el vacío y las zonas de cero”. Podría pensarse esto como Nihilismo, pero no.

Podría pensarse que es una vanguardia a la que no le interesa tomar a la vida por asalto, pero no. El ataque a la forma es necesario para liberar la vida. Sucede que el ataque es radical. Hasta el vacío, para que emerja. En “En la frontera de la pintura y el teatro; contra la forma”, Kantor sostiene que “El arte es una manifestación de la vida. Lo más precioso es la vida, algo que se vuela, que pasa. La vida es una carrera. Lo que queda detrás, por más que se transforme en mitos, molesta la carrera. Sólo lo que acompaña a la vida, esa carrera del instante, lo que pasa, sólo eso es precioso” (107-108). La forma aprisiona, el arte es un riesgo. ¿Pero qué más fugaz que un espectáculo teatral? ¿Qué más vital que una obra de Kantor, que el Teatro de la Muerte?

Bibliografía:

Brook, Peter (1996) *The Empty Space*. New York: Touchstone.

Craig, Gordon (1995) “El actor y la supermarioneta” en *El arte del Teatro*. México: Grpo Editorial Gaceta.

Deleuze, Giles y Guattari, Felix (2003) *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos, 2003.

Grotowski, Jerzy (1992) “Hacia un teatro pobre” en *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Kantor, Tadeusz (2010) *La clase muerta; Wielepole, Wielepole*. Barcelona: Alba.

— (1984) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Tzara, Tristan (1979) *Siete manifiestos dada*. Barcelona: Tusquets.

Малевич, Казимир (1998) *Собрание сочинений в пяти томах*. Т.2, Москва: Издательство «Гилея». [Kazimir Malévich, *Obras completas en cinco tomos*. Т. 2, Moscú, Editorial Guileia, 1998]. Disponible en internet en <http://www.etheroneph.com/gnosis/279-kmalevich-suprematizm.html>

Karel Čapek: Símbolo de la primera república. Una semblanza a su figura, en el centenario de la creación de la República Checoslovaca, a través de tres de sus dramas teatrales.

Alfredo Martín Torrada

karelpoborsky@hotmail.com

Alfredo Martín Torrada es Profesor en Letras (I.E.S Nro. 1 “Alicia M. de Justo”). Se encuentra finalizando dos ciclos de licenciatura (UNLaM y UNL). Tiene en desarrollo su tesis de grado *La literatura checa de la primera república: La configuración de una literatura menor durante los primeros años del siglo XX*. Creador y responsable del blog y la página web Letras-checas.com y letras-checas.blogspot.com, ha publicado, además, tres libros de cuentos con el pseudónimo de Karel Poborsky.

Resumen:

Karel Čapek ha desarrollado casi la totalidad de su obra durante los años de la primera república checoslovaca. Amigo de su primer presidente, el filósofo Tomás G. Masaryk, y autor de un extenso libro de conversaciones con él, su obra profesa un profundo humanismo en el cual bien puede observarse el ideario de esa primer República a la que puso fin el horror del nazismo.

A 100 años de la independencia de la primer Checoslovaquia la presente ponencia gira en torno a tres ideas acerca de la humanidad, presentes en tres obras de Čapek (*R.U.R.*, *El caso Makropolus*, *Madre*), que ayudan a comprender el espíritu de aquella primera República que ha tenido en el autor a uno de sus mayores voceros.

Estas ideas pueden presentarse como la del valor de la vida humana a partir de su finitud y brevedad (*El caso Makropolus*); el rasgo de la rebeldía como esencia de la libertad y como característica fundante del Ser Humano (*R.U.R.*); y la potencia del amor humano, incluso dentro de los escenarios más crueles que la humanidad pueda haber creado, a través del cual la vida logra perdurar más allá de la muerte (*Madre*).

Palabras claves: Karel Čapek – Humanismo – Dramas teatrales – Centenario de la creación Checoslovaquia

Hay juegos a los que nos posibilita la historia. Karel Čapek nació en 1890, pero su producción literaria se desarrolló, prácticamente, durante el periodo que duró la primera República Checoslovaca.

R.U.R., su obra más famosa, fue publicada, dos años después de la creación del nuevo estado de Europa central, en 1920; y *Madre*, su última obra, en 1938. Apenas unos meses antes de su muerte, y poco tiempo después de que la Alemania Nazi usurpara el país eslavo.

Casi toda la vida literaria e intelectual de Čapek transcurrió bajo la república de Masaryk, con quien lo unía un vínculo no sólo ideológico, sino también de amistad. A lo largo de su obra, puede afirmarse, no sólo es posible encontrar el ideario de un hombre, sino el de toda una nación que vio su vida coartada por las manos del nazismo.

Seguramente resulte demasiado afirmar que la obra de Čapek encarna el alma de todo un pueblo, pero lo cierto es que, sin duda, en su trabajo se atesora las formas de una esperanza y una ilusión, en las que se forjaron el resurgimiento del pueblo checo, después de trescientos años de ostracismo¹.

En *R.U.R.*, luego de que la humanidad desaparezca, víctima de la revuelta de los robots, sólo una persona sobrevive: Alquist (el químico, o el alquimista),² cuyo único sueño es poder hallar otros humanos en la Tierra. La humanidad se ha llevado a la tumba el secreto de la fabricación de los robots, y Alquist no consigue a descubrirlo. Los robots poco a poco, también comienzan a extinguirse, y, ante este panorama, el recuerdo del ser humano y de todo lo bueno que había en él impulsa a Alquist a encontrar la forma de darles a los seres humanos una nueva oportunidad.

Čapek dibuja, a través de las escenas finales de la obra, su primer escenario apocalíptico, y ese escenario le permite jugar con la idea de la refundación de la especie,

¹ La derrota en la Batalla de la Montaña Blanca, en la que unos 20.000 checos cayeron derrotados por las tropas del Sacro Imperio Romano Germánico, significó un golpe crucial para la nación checa. Su lengua, y su cultura, fueron sometidas al ostracismo a causa de la recatolización del territorio y de la imposición de la lengua alemana por parte del Imperio, en su afán por borrar todo rastro del legado reformista de Jan Hus.

² Una cuestión a tener en cuenta es que la nostalgia de Alquist por la humanidad no introduce una idealización del género humano. La obra sigue, pese a todo, haciendo presente su crítica a la humanidad:
“Alquist: ¿Por qué nos habéis asesinado?
Robot Radius: Para ser como los hombres son necesarias las matanzas y la dominación. Lea historia, lea los libros de los humanos. Hay que dominar y asesinar para ser como los hombres” (Čapek, 2003: 90).

a partir de aquel elemento esencial con que define a la humanidad. Aquello que, curiosamente, por otro lado, casi nunca es enseñado en la sociedad, ni en la escuela, ni en la familia: el acto de la desobediencia. La posibilidad de ser libres.

En el final de la obra, Alquist encuentra a una pareja de robots que difieren de todos los otros. Son los últimos robots creados por el Dr. Gall (el hombre que había estado a cargo de su fabricación) y hay algo en ellos que a Alquist le sorprende. Cuando experimenta con ellos y les ordena, alternativamente, a uno y a otra, llevar a su compañera y compañero al taller, para comenzar la exploración de sus cuerpos, esa orden es desoída y cada uno se ofrece para ocupar el lugar del otro.

Primus y Elena (la pareja de robots) se niegan insistentemente a obedecer, y es a través de esa desobediencia (y de su amor, naturalmente) que Alquist descubre en ellos la resurrección de la raza. El nuevo Adán y la nueva Eva que repoblarán al mundo: “Alquist: Ahora lo habéis dicho. Marchaos. (...). A donde quieran. Elena, guíale tú. Vete Adán. Vete Eva. Serás su mujer. Tú sé su esposo Primus. (Čapek, 2003: 96).

El rasgo fundamental del personaje de Svejek, en la novela de Jaroslav Hasek (una de las novelas más populares, si no la más, de la literatura checa) es la desobediencia a cada una de las órdenes que, como soldado del ejército del Imperio Austro-húngaro, recibe de sus superiores.³ El protagonista del poema *Mayo*, obra clave de la lírica romántica checa, y pieza central del resurgimiento de la literatura en lengua checa, es el ladrón Vilém que no obedece las leyes y normas que imponen los dueños de la tierra.

También Milan Kundera, años más tarde, en *La insoportable levedad del ser*, utiliza la desobediencia para definir a uno de sus personajes:

No sabía que lo que subyugaba a Sabina era la traición y no la fidelidad. La palabra fidelidad le recordaba al padre, un puritano que vivía en una pequeña ciudad y los domingos pintaba para entretenerse puestas de sol en el bosque y rosas en un florero. Gracias a él empezó a pintar siendo aún una niña. Cuando tenía catorce años, ella se enamoró de un muchacho de la misma edad. El padre se horrorizó y no la dejó salir sola de casa durante todo un año. Un día le enseñó

³ La desobediencia del personaje de Hasek es una desobediencia atípica. A partir del acatamiento al pie de la letra de cada una de las ordenes que recibe consigue llevar a cabo constantemente algo diferente a lo que se le solicita, logrando así evitar ser enviado a combatir en el frente.

unas reproducciones de cuadros de Picasso y se rio de ellas. Ya que no la dejaban amar a su compañero de clase, al menos se enamoró del cubismo.

(...)

Estudiaba en la academia de pintura, pero no le estaba permitido pintar como Picasso. Era una época en la que se cultivaba obligatoriamente el llamado realismo socialista y en la escuela se fabricaban retratos de los gobernantes comunistas. Su deseo de traicionar al padre quedó insatisfecho, porque el comunismo no era más que otro padre, igual de severo y de estrecho, que prohibía el amor (era una época puritana) y a Picasso. Se casó con un mal actor de un teatro de Praga sólo porque tenía fama de gamberro y les resultaba inadmisibile a los dos padres. (Kundera, 2000: 97-98)

El propio Masaryk, incluso, en uno de los pasajes del discurso que pronunció en conmemoración de los diez años de independencia de la República, se refiere al pueblo checo como “un pueblo completamente rodeado de pueblos bamboleados de derecha a izquierda, (...) aplastado por la debilidad de nuestros medios, no teniendo costumbre de gobernar, poco propenso a obedecer, y casi desconocido del universo” (en Kybal, s/fecha: 51).

La soberanía y libertad del pueblo checo habían estado oprimidas desde la derrota en la Batalla de la Montaña Blanca y tuvieron que pasar casi 300 años para que pueda resurgir al resguardo de un país libre e independiente. Y sin embargo durante todo ese tiempo el anhelo de rebeldía y libertad jamás llegó a desaparecer del todo.

En *El caso Makropulos* (1922), lo primero que Čapek destaca es el valor de la vida humana, a partir, especialmente, de su brevedad:

No sé si es optimista afirmar que vivir sesenta años es malo mientras que vivir trescientos años es bueno; pienso solamente que proclamar la vida de sesenta años (de promedio) como razonable y hasta bastante buena, no es precisamente un pesimismo criminal. Digamos que afirmar que alguna vez en el futuro no va a haber enfermedades ni miseria ni trabajo sucio, es seguramente optimismo, pero decir que esta vida actual llena de enfermedades, miseria y trabajo no es tan del

todo mala y maldita y tiene algo infinitamente valioso es... ¿qué en realidad? (Čapek, 1990: 23).

La oposición que hace Čapek (entre optimismo y pesimismo) viene de la acusación que (junto a su hermano Josef) había recibido luego de estrenar el drama satírico *La vida de los insectos* (1922). El humanismo de Čapek, que es el mismo humanismo de Masaryk, y el mismo humanismo que con sus ideales embanderó la primer Checoslovaquia, no sólo es un humanismo de la esperanza y el progreso, sino también, un humanismo del aquí y ahora. En el que, sin que importe cuál fuera el tiempo o los contextos políticos, el valor de la vida humana se encuentra por encima de todo:

Quizás hay dos clases de optimismo: uno, el que se vuelve de las cosas malas hacia algo mejor, tal vez soñado; otro, que busca en las cosas malas mismas algo por lo menos un poco mejor, tal vez soñado. El primero busca directamente un paraíso: no hay dirección más hermosa para el alma humana. El otro busca aquí y allá por lo menos migajas de un relativo bien: quizás ni siquiera este intento sea del todo carente de valor. (...).

Crean ustedes que hay un solo pesimismo verdadero, y es aquel que se cruza de brazos; diría el derrotismo ético. El hombre que trabaja, busca y realiza, no es ni puede ser pesimista. (Čapek, 1990: 24)

El optimismo de Čapek, su confianza en el valor de la vida humana, y su lucha, a través de la literatura, por la construcción de un mundo mejor atraviesa toda su obra. En *La guerra de las salamandras* (1936), el personaje X (personaje tras el cual se oculta la voz del autor) llama a la humanidad a dejar de armar a las salamandras, y a frenar la competitividad exasperada entre naciones. En uno de los textos recogidos en *El ideal de la humanidad*, Masaryk al referirse a la convivencia de las naciones afirma:

La idea de humanidad implica el que todas las naciones sean autorizadas a propender en igual medida a la humanidad. De esto nace la idea de una organización mundial que abarque a la humanidad entera. (...). El desarrollo del cosmopolitismo –como el de la idea de nacionalidad–, ha seguido un curso paralelo al de la idea de humanidad. Sin embargo hay cosmopolitismo y cosmopolitismo. Esta palabra significa, en realidad, para los ingleses, franceses y

alemanes la hegemonía de Inglaterra, Francia o Alemania. Pero para las naciones más pequeñas la cosa es diferente. (Masaryk, 1946: 29-30)

A pesar de aparecer la guerra y el fin de la humanidad en *R.U.R.* y *En la guerra de las salamandras*, el valor de la vida humana, la tragedia y el dolor de su pérdida, sin embargo, en ninguna otra obra de Čapek ocupa un lugar tan central como en *Madre*, su última obra. En donde la muerte se repite en escena una y otra vez.

En los meses finales de su vida, la muerte deja de presentarse como un fantasma que acecha al ser humano, para convertirse en una realidad que se acerca a su propia existencia, y a la vida de su nación bajo la forma del nazismo: “Esta obra, cuya idea le fue dada al autor por su mujer, el argumento por la época en que vivimos...” (Čapek, 1957:5).

En *Madre*, de hecho, los muertos que protagonizan del drama nada tienen de fantasmas.

En el texto con que presenta la obra el autor pide explícitamente que ningún elemento diferencie a los muertos de los vivos: “...para su realización teatral, el autor pide que los muertos que en la obra rodean a la Madre, no sean tomados como fantasmas, sino como hombres vivos, afables y familiares, que se mueven con toda naturalidad en su viejo hogar, dentro del círculo de la lámpara familiar. Son tales como vivían porque siguen viviendo en la imaginación de la madre...” (Čapek, 1957: 5).

Esta segunda idea, la de los muertos que siguen vivos a través del recuerdo de la madre, la idea del amor que sobrevive a la muerte y que perdura más allá de sus límites, también es referida por Masaryk, precisamente, en uno de los diálogos mantenidos con el propio Čapek: “El amor verdadero –amor sin reservaciones, el amor de un ser a otro, en su totalidad– no deja de existir por el paso de los años, ni siquiera de la muerte” (Čapek, 1995: 101)⁴. Está claro que la subsistencia de los muertos a través del recuerdo de los vivos no es de dominio exclusivo de Čapek, y recorre diferentes culturas del mundo, pero, en *Madre*, lo central de la obra son esos hijos y el hombre amado, que, fallecidos bajo la imperante crueldad de la guerra, son rescatados de la muerte por el amor de una mujer que no tiene a nadie más en el mundo.

⁴ La cita original es en inglés. La traducción es propia.

Del mismo modo que el ideario y los valores de aquella primera República sobreviven en la obra de Čapek, y en su profundo humanismo, lo cual, en definitiva, no es más que una forma abreviada de decir: y en su profundo amor por la humanidad.

Bibliografía:

Čapek, Karel (1957): Madre. Ediciones Losange. Buenos Aires.

— (1990): El caso Makropulos. Fos-Epsilon Editora. Buenos Aires.

— (1995): Talks with T. G. Masaryk. Catbird Press. North Haven.

— (2003): R.U.R.- La fábrica de absoluto. Minotauro. Barcelona, España.

Kundera, Milan (2000): La insoportable levedad del ser. Tusquets. Barcelona.

Kybal, Vlastimil (s/fecha): Tomás G. Masaryk. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Madrid.

Masaryk, Tomas G. (1946): El ideal de la humanidad. Editorial Victoria. Buenos Aires.

**LITERATURA RUSA: REFERENCIALIDADES Y
PROYECCIONES**

Ironía y parodia en la construcción de la novela en verso *Evgueni Onieguin*

Gabriella de Oliveira Silva (UFRJ)

oliveiragabriella.ufrj@gmail.com

Gabriella de Oliveira Silva es graduada por la Universidad Federal de Río de Janeiro en Letras: Portugués - Ruso. Actualmente es estudiante de postgrado en Ciencia de la Literatura por la misma universidad y becaria CAPES.

Resumen:

Aleksandr Pushkin es considerado el fundador de la lengua literaria rusa moderna por haber introducido los lenguajes del plurilingüismo social en sus obras y disfrutado de la riqueza estilística de la lengua rusa al entrecruzar elementos del ruso popular y elementos del eslavo eclesiástico. Uno de los objetivos de este estudio es analizar los discursos del narrador y de los personajes de la novela en verso *Evgueni Onieguin*, observando las oscilaciones de estilos. Nos basamos en los ensayos de Mijaíl Bajtín, que nos aclaran que éstas pertenecen a diferentes sistemas estilísticos que se entrecruzan en la novela, muchas veces atendiendo a las exigencias de un travestimiento paródico. También examinaremos la presencia de la ironía romántica, que se presenta como el principal elemento estructural de la obra, como una especie de desnudamiento del proceso, en el que el propio texto se presenta como instancia ficcional. En *Evgueni Onieguin*, las digresiones reflexivas del narrador, en un diálogo permanente con el lector, son abundantes. En lo que concierne a esta cuestión, estaremos basados en el concepto de ironía romántica de Friedrich Schlegel, reflexión filosófica y meta-crítica que provoca rupturas ficcionales en las obras literarias, responsables por el distanciamiento estético del autor en relación a su propia creación. En el sistema estilístico creado por Pushkin (en el cual juega con el contraste de distintos sistemas), en el que hay un juego con el contraste de varios sistemas distintos, la ironía se convirtió en un componente estructural muy importante, pues subrayó la novedad que representaba la asociación de elementos tradicionalmente poéticos y elementos prosaicos, siendo capaz de aguzar el carácter inusual de tal combinación. Se trata de una ironía en diálogo con la tradición que permitió con que *Evgueni Onieguin* consolidase una nueva forma de construcción de la novela rusa.

Palabras clave: Pushkin - Evgueni Onieguin - Ironía romántica - Parodia - Plurilingüismo

Aleksánder Serguéyevich Pushkin (1799-1837) es considerado el fundador de la literatura y la poesía rusas, así como de la lengua literaria rusa moderna. Fue uno de los precursores en el uso de la lengua coloquial en la literatura, señalando sus versos con la riqueza y diversidad del idioma ruso. Pushkin es conocido por los epítetos: el *sol de la poesía rusa*, *el creador de la lengua literaria nacional*. Este último es justificado por las innovaciones que introdujo a la literatura rusa. Pero, al final, ¿cuáles fueron esas innovaciones?

Una de las principales innovaciones fue la introducción de los lenguajes del plurilingüismo social en la literatura, considerada anteriormente “inexpresiva”, con un lenguaje “rígido” y “limitado” por la doctrina de tres estilos de Mijaíl Lomonósov (citado por Vinográdov, 1982). Esta sistematización, establecida en la creación de la primera gramática rusa, en 1755, prescribió el uso del lenguaje literario y definió los medios estilísticos del lenguaje poético, con el propósito de preservar una fluidez y suavidad en los géneros literarios, evitando rupturas abruptas de tono. De acuerdo con Vinográdov (1982: 103), una obra que perteneciera al *estilo alto*, como tragedias y odas, debería contener el léxico del eslavo eclesiástico. Mientras las obras que pertenecían al *estilo bajo*, como las comedias y epigramas, deberían utilizar el léxico popular.

Pushkin traspasó los límites determinados por Lomonósov utilizando, en una misma obra, las palabras arcaicas del eslavo antiguo –pertenecientes al *estilo alto*– y palabras del ruso moderno corriente –pertenecientes al *estilo medio* o *bajo*–, haciendo la literatura más accesible al pueblo.

Además de la combinación de palabras de diferentes estilos, es necesario considerar otra mezcla utilizada por Pushkin, en especial en su *magnum opus*: *Evgueni Onieguin* (1960), denominada por el autor como una *novela en versos*, pues se trata de una narrativa de la vida cotidiana en forma de poema. En su edición definitiva, de 1837, *Evgueni Onieguin* estaba constituido por 5.541 versos, predominantemente tetrametros yámbicos (verso de cuatro pies de yambo).

Según Mijaíl Bajtín (1993: 73) –que caracterizó al género romanesco como plurilingüe, pluriestilístico y plurivocal, siendo éste, por lo tanto, reconocido como una manifestación fiel del dialogismo presente en el lenguaje–, el romance en versos de Pushkin está impregnado por varios discursos y estilos distintos, a diferencia del

discurso solitario exigido en la poesía, en la cual el diálogo interno del lenguaje no se presenta como su objeto estético (Bajtín, 1993: 93-4). Por eso, además de introducir palabras del discurso popular ruso en la literatura, Pushkin renovó la configuración de los géneros literarios con su romance en versos, renunciando al nacimiento de la novela rusa que ganó fama a finales del siglo XIX.

Según Yuri Lotman (2003: 163), *Evgueni Onieguin* posee su estructura dividida entre la narración de los acontecimientos de la novela y las digresiones reflexivas del narrador¹. Entrelazadas a las representaciones paródico-estilizadas de los personajes, las digresiones, a la moda de Laurence Sterne, constituyen un medio por el que el narrador se eleva por cima de su obra, regida por el principio de la ironía romántica, o sea, el principio del cuestionamiento crítico de la obra de arte intérprete de sí misma. El lector se enfrenta a un flujo narrativo inconstante, entremezclado por digresiones que lo interrumpen a todo momento.

En lo que concierne al análisis de la oscilación estilística presente en las palabras de los personajes, el narrador, Onieguin, Lenski y Tatiana, Bajtín (1993: 370) nos aclara que estos discursos pertenecen a diferentes sistemas de lenguajes que se entrecruzan en la novela. Pushkin introduce el plurilingüismo en su novela a partir de la representación de diferentes lenguajes de la época: el lenguaje byroniano de Onieguin, hombre escéptico, frío y mundano; el lenguaje arcaico y elegíaco de Lenski, joven poeta, ingenuo y apasionado; y el lenguaje de Tatiana, joven provinciana amante de los romances sentimentales de Richardson, y que posee una relación peculiar con el *alma rusa*. Para introducir las variantes del plurilingüismo social, Pushkin se utiliza del recurso de representación de los lenguajes, usando palabras típicas de diferentes géneros de la época, en el discurso de cada personaje, ora con acentos paródico-irónicos, ora con un tono solidario. Para Bajtín, en la novela, es esencial que el autor se utilice del *discurso del otro*, que no dejará de refractar sus intenciones. Es por medio de las representaciones del discurso del otro, es decir, del “discurso de los personajes

¹ Según Víktor Shklovski (2004: 182), en su ensayo Eugene Onegin (Pushkin and Sterne), la verdadera trama [сюжет] de la novela de Pushkin no es la trama [фабула] de Onieguin y Tatiana, sino el juego narrativo, y el contenido principal de la novela consiste en sus propias formas constructivas. Y así como Tristram Shandy, de Laurence Sterne, *Evgueni Onieguin* es una novela-parodia no sólo de los tipos morales de una época, sino, en realidad, de las técnicas de la novela y su construcción (2004: 179).

estilísticamente individualizados”, que el plurilingüismo (el “discurso del otro en el lenguaje de otros, que sirve para refractar la expresión de las intenciones del autor” (Bajtín, 1993: 127) se materializa en la novela, sirviendo como fondo al diálogo del discurso directo del autor y del discurso de los personajes.

Por esta razón, para Bajtín, la construcción estilística de *Evgueni Onieguin* es típica de una novela auténtica, que constituye un sistema dialógico de imágenes de lenguajes, estilos y concepciones inseparables de la lengua. El lenguaje de la novela no sólo representa, sino que ella misma es objeto de representación, siendo siempre autocrítica (Bajtín, 1993: 371).

En la novela, la representación del discurso del otro no puede ser comprendida como una imagen inmediata del propio narrador. Hay aquí, por ejemplo, como Pushkin caracteriza la poesía de Lenski:

«Он пел любовь, любви послушный,/ И песнь его была ясна,/ Как мысли девы
простодушной,/ Как сон младенца, как луна» [Él cantaba el amor, dócil al amor,/ Y su
canto era claro,/ Como los pensamientos de una virgen ingenua,/ Como el sueño de un
recién nacido, como la luna...²] (Pushkin, 1960, II, X, v.1-4).

Estas comparaciones metafóricas son, en realidad, representaciones paródico-estilizadas. Son sólo las imágenes del canto de Lenski dadas en su propio lenguaje y estilo poético sentimental-romántico. La verdadera opinión del narrador sobre el “canto” de Lenski es manifestada en una deconstrucción irónica de su lenguaje y del romanticismo:

«Так он писал темно и вяло/ (Что романтизмом мы зовем,/ Хоть романтизма тут
нимало/ Не вижу я; да что нам в том?)» [Así él escribía obscuro y flojo / (Lo que
llamamos romanticismo,/ Aquí no veo ni un poco,/ ¿Entonces, de lo que necesitamos?]
(Pushkin, 1960, VI, XXIII, v.1-4).

De acuerdo con Marcia Helena Saldanha Barbosa (2001: 60), Bajtín concluye que el discurso humorístico, irónico y paródico es una de las principales formas por las que es posible introducir y organizar el plurilingüismo en la novela. La parodia es, en la visión de Bajtín, un fenómeno doblemente expresado de naturaleza metalingüística, pues en

² Todas las traducciones literales de los versos de Pushkin al español en este trabajo son de nuestra autoría.

ella la palabra tiene doble sentido. Y, en el caso de *Onieguin*, la parodia también se manifiesta por el discurso híbrido, en el que las fronteras entre el discurso del narrador y de los personajes son borradas, como sucede en el siguiente pasaje:

«Кто жил и мыслил, тот не может/ В душе не презирать людей;/ Кто чувствовал, того тревожит/ Призрак невозвратимых дней;/ Тому уж нет очарований,/ Того змия воспоминаний,/ Того раскаянье грызет./ Все это часто придает/ Большую прелесть разговору.» [Quien vivió y pensó, no puede/ En su alma no despreciar a las personas;/ El que se sienta inquieto/ Con el espectro de los días irrecuperables,/ Para él no hay encantos,/ Ora serpiente de recuerdos,/ Ora el arrepentimiento lo roe,/ A menudo todo esto confiere/ Un gran atractivo a la conversación] (Pushkin, 1960, I, XLVI, v.1-9).

Aunque la sentencia está construida en la perspectiva de Onieguin, ninguno de los versos presenta comillas señalando su voz. Los dos últimos versos revelan la voz del narrador, reforzando los acentos paródico-irónicos sobre la sentencia (Bajtín, 1993: 126).

Pushkin juega con el contraste de varios planos estilísticos, “abriendo” el discurso poético extremadamente restringido no sólo para la mezcla de los estilos *alto* y *bajo*, pero también permite que las palabras del cotidiano, representantes de la realidad, adquieran un significado lírico. Oleg Proskurin (1999: 168-9) cita como ejemplo un pasaje lleno de elementos prosaicos, en los que Tatiana, insomne por su pasión por Onieguin, le pregunta a su niñera, una anciana y sencilla señora, si ella ya se había enamorado:

«— И, полно, Таня! В эти лета/ Мы не слышали про любовь;/ А то бы **согнала со света**/ Меня покойница свекровь.» [Tolice, Tánia! En esos tiempos/ Ni se oía hablar de amor,/ Hablar de eso, me borraría del mapa/ Mi suegra ya finada³] (Pushkin, 1960, III, XVIII, v.1-4).

Esta intersección frecuente de imágenes consideradas elevadas y bajas son, según Roman Jakobson, responsables de la supresión de las fronteras entre lo solemne y lo

³ Grifo nuestro; Consideramos borrar del mapa la mejor traducción para соgnать со света, que literalmente significa “expulsar del mundo”, y, según el Diccionario Fraseológico del lenguaje literario ruso (2008) [Фразеологический словарь русского литературного языка], significa crear condiciones de vida insoportable para alguien, acosar a alguien, llevar a alguien a la muerte.

vulgar, lo trágico y lo cómico, presentando un mismo objeto bajo diferentes puntos de vista: ora grotesco, ora serio, u ora ambos al mismo tiempo (2004: 55).

Otro ejemplo son los travestimientos paródicos provocados por la mezcla de tonos elevados y bajos, como en el siguiente verso, al referirse al héroe Onieguin: «*Пою приятеля младого*» [Canto el efebo compadre⁴] (Pushkin, 1960, VII, LV, v.6-9). Bajtín (1993: 369) analiza esta elección lexical y afirma que se trata de un travestimiento paródico por la composición estilística de la palabra arcaica de tono *alto* *младой* (joven) con la palabra de tono *bajo* *приятель* (compadre, compañero) configurando también un pastiche paródico del preámbulo neoclásico: «*Пою приятеля младого/ И множество его причуд./ Благослови мой долгий труд,/ О ты, эпическая муза!*» [Canto el efebo compadre/ Y muchos de sus caprichos./ Bendice mi largo trabajo,/ Oh tú, musa épica!] (Pushkin, 1960, VII, LV, v.6-9).

Al parodiar los lenguajes del *estilo alto* contrastados en la esfera de lo cotidiano y de la actualidad –como el lenguaje secular de Onieguin («*Когда же черт возьмет тебя!*» [¡Cuando el diablo te llevará!] (Pushkin, 1960, I, I, v.14)) y el lenguaje coloquial de la niñera de Tatiana–, Pushkin los renueva y hace que aquellos sean atravesados por el humor y la ironía, convirtiéndolos en dialógicos e introduciendo una crítica a la seriedad del alto discurso.

En este sistema estilístico creado por Pushkin, que insertó prosaísmos de lo cotidiano en contextos líricos, la ironía se convirtió en un importante componente estructural y no sólo retórico. Según Lidia Ginzburg (citado por Proskurin, 1999: 170), el recurso de la ironía subrayó la novedad que representaba la asociación de elementos tradicionalmente poéticos con elementos prosaicos, siendo capaz de aguzar el carácter inusual de tal combinación. Se trata de una ironía en diálogo con la tradición que permitió que consolidara una nueva forma de construcción de la novela en el contexto de la literatura rusa.

Además, Bajtín (1993: 370) describe la novela de Pushkin como una autocrítica al lenguaje literario de la época y sus estilos superficiales atrofiados. Según el estudioso, ésta sólo podría renovarse utilizando los elementos del lenguaje popular. En la visión bajtiniana, la parodia –caracterizada como dialógica, y no como una simple negación

⁴ Grifo nuestro; Consideramos efebo (una palabra griega que significa adolescente) la traducción más adecuada para aludir el arcaísmo del eslavo antiguo *младой*.

improductiva del discurso parodiado—, desafía y subvierte los discursos oficiales (1981: 109).

Esta autocrítica en la novela se manifiesta constantemente en *Evgueni Onieguin*. Uno de los ejemplos más conocidos son los versos en que el narrador, rompiendo la expectativa artística, expone un cliché literario y lo rechaza enseguida, burlándose de la automatización del lector: «*Читатель ждет уж рифмы розы;/ На, вот возьми ее скорей!*» [El lector ya espera la rima rosa)./ Ahí está, tómela, rápido!] (Pushkin, 1960, IV, XLII).

El narrador autoconsciente ironiza la adhesión del lector a la ilusión ficcional en una obra que se presenta todo el tiempo como instancia ficcional. Se trata del principio de la *ironía romántica* estudiado por Friedrich Schlegel (1991), en el que la ficción narrativa se transforma en metaficción. Según Ronald de Melo e Souza (2006: 38), ironía, del griego *eironeia*, significa *cuestionamiento*, o sea, la ironía romántica se presenta como el cuestionamiento crítico de la obra romántica, que subordina los acontecimientos representados en la narrativa al proceso crítico de la reflexión.

Según Michael von Poser (citado por Souza, 2006: 40), la interacción dialógica del autor y del lector es una exigencia de la ficción irónica, cuyo narrador se desvía del flujo de las acciones para reflejar críticamente sobre el acto narrativo:

«Кто б ни был ты, о мой читатель,/ Друг, недруг, я хочу с тобой/ Расстаться нынче как приятель./ Прости. Чего бы ты за мной / Здесь ни искал в строфах небрежных,/ Воспоминаний ли мятежных,/ Отдохновенья ль от трудов,/ Живых картин, иль острых слов, / Иль грамматических ошибок,» [Quienquiera que seas, mi lector,/ Amigo, o enemigo, ahora quiero/ Separarme de ti como compañero./ Perdóname. A quién buscar/ Siguiéndome en estas estrofas descuidadas/ Si recuerdos insurgentes,/ Si descanso después del trabajo/ Vivos cuadros o palabras afiladas,/ O faltas gramaticales] (Pushkin, 1960, VIII, XLIX, v.1-9).

Bajtín (1993: 170) aborda una importante cuestión acerca de las digresiones irrumpidas en el flujo de la narrativa: ¿no tendrían a menudo un carácter irónico y paródico?

Así, en los lugares donde las digresiones largas y abstractas asumen una función de retraso e interrumpen la narración en su momento más agudo y tenso, su propia

inoportunidad [...] lanza sobre ellas una sombra de objetivación y obliga a presentir una estilización paródica⁵ (Bajtín, 1993:170).

Después de un momento difícil para el personaje Tatiana, en el que Onieguin le da un sermón explicando el por qué no podía hacerla feliz («*Так проповедовал Евгений./ Сквозь слез не видя ничего,/ Едва дыша, без возражений,/ Татьяна слушала его.*» [Así era el sermón de Evgueni./ A través de las lágrimas ya nada veía/ Mal respirando, sin hablar./ Tatiana lo oía]) (Pushkin, 1960, IV, XVII, v.1-4), el narrador corta el hilo narrativo e invita al lector a una reflexión sobre la actitud de su héroe. Divaga sobre enemigos, amigos y, por fin, parientes:

«Гм! гм! Читатель благородный,/ Здорова ль ваша вся родня?/ Позвольте: может быть, угодно / Теперь узнать вам от меня, / Что значит именно родные.» [Hum! Hum! Distinto lector mío, / Vuestros parientes, ¿cómo están? / Permítame: tal vez sea necesario / Ahora saber por mí / Qué significa exactamente “pariente”.] (Pushkin, 1960, IV, XX, v.1-5).

Yuri Lotman (2001:102) analiza las digresiones del narrador en *Evgueni Onieguin*, que ora se presenta como poeta lírico, o conversa con el lector sobre su romance, o habla sobre sí mismo, como si se hubiera olvidado que él no debe hablar de sí mismo, sino sobre sus héroes. Lotman compara esta característica del narrador de *Onieguin* con la *parábasis* de la comedia aristofánica –momento en que el coro se desconecta del contexto de las acciones y se dirige directamente al público a fin de reflexionar sobre el sentido de lo que se representa (Schlegel citado por Souza, 2006: 38). No por casualidad, Schlegel enuncia la tesis de que la ironía romántica metaficcional es una *parábasis permanente* [*Die Ironie ist eine permanente Parekbase* (citado por Souza, 2006:36)].

La *parábasis* permanente o digresión incesante del narrador de *Evgueni Onieguin* permite que el romance en versos se incluya en la tradición narrativa regida por el principio irónico de composición. La narración de los acontecimientos es, en todo momento, interrumpida y sustituida por las digresiones, de tal manera que si éstas fueran eliminadas, poco sobraría de la novela.

⁵ Traducción nuestra de la edición brasileña.

Así, se verifica que el romance en versos de Pushkin, por ser regido estructuralmente por los principios de la ironía y de la parodia, se incluye en el linaje de las creaciones literarias que desafían los discursos canonizados por la tradición hegemónica. La forma de la novela de Pushkin consiste en la deconstrucción crítica de las formas románticas convencionales en el contexto de la literatura rusa, tanto por la presencia de la ironía romántica y por la introducción de las voces del plurilingüismo social en la novela.

Bibliografía:

- Bakhtin M. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bakhtin M. 1993. *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Hucitec.
- BARBOSA, M. 2001. “A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin”. En *VIDYA – Revista Eletrônica*, Vol. 19, n.35, Universidade Francisca, pp.55-62. Recuperado de <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/503>.
- Fedorov, A. 2008. *Frazeologicheskiy slovar' russkogo literaturnogo yazyka* [Фразеологический словарь русского литературного языка]. Moscú: Astrel'.
- Jakobson, R. 2004. “Notas à margem do Evguiéni Oniéguin”. Em *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lotman, I. 2001. *Uchebnik po russkoy literature dlya sredney shkoly* [Учебник по русской литературе для средней школы]. Moscú: Yazyk russkoy kul'tury.
- Lotman, I. 2003. *Pushkin. Biografiya Pisatelya. Stat'i i zametki* [Пушкин. Биография Писателя. Статьи и заметки]. San Petersburgo: Iskusstvo.
- Proskurin, O. 1999. *Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest* [Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест]. Moscú: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Pushkin, A. 1960. “Evgueni Onieguin” [Евгений Онегин]. En *Sobraniye sochineniy v 10 tomakh* [Собрание сочинений в 10 томах]. Moscú: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
- Schlegel, F. 1991. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras.
- Shklovski V. 2004. “Eugene Onegin (Pushkin and Sterne)”. En *Comparative Critical Studies*, Vol.1, Nº1–2, Edinburgh University Press, pp.171–193. Recuperado de <http://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/ccs.2004.1.1-2.171>.
- Souza, R. 2006. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Vinogradov, V. 1982. *Ocherki po istorii russkogo literaturnogo yazyka XVII—XIX* [Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX]. Moscú: Vysshaya shkola.

Multiplicidad irreductible, desterritorialización: el devenir-animal en *Corazón de perro* de M. Bulgákov

Samanta G. Dening (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

samantadening@gmail.com

Samanta G. Dening se encuentra finalizando la Licenciatura en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se ha desempeñado como adscripta a la cátedra de Literatura Alemana (2011-2013) y ha participado en congresos con temas relativos a la germanística. Entre sus ponencias se destaca: “Figura femenina e imagen mítica de la valquiria en *Nibelungenlied*” (XVI Congreso de la ALEG, 2017).

Resumen:

En el presente trabajo nos proponemos realizar un análisis de los usos de la animalidad en *Corazón de perro* de M. Bulgákov a partir de la noción de devenir-animal postulada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*.

Consideramos para ello fundamental la productividad y relevancia que adquiere el funcionamiento de conceptos tales como desterritorialización y multiplicidad en nuestro texto fuente, puesto que, a nuestro juicio, permite dar cuenta de la postura particular –tantas veces problemática o problematizada– que M. Bulgákov sostuvo respecto al socialismo soviético, en la cual el autor esboza la posibilidad de expandir los límites de lo que es factible entender como revolucionario y contrarrevolucionario, pero también los límites de lo humano en sí mismo.

Palabras clave: Animalidad – Bulgákov – Desterritorialización - Socialismo soviético - *Corazón de perro*

Para Deleuze y Guattari “Todo devenir es un bloque de coexistencia” (2003: 292) y, en este sentido, no es posible hablar de un devenir-animal entendiendo éste como una mera semejanza o identificación, o como una línea recta de transformación de un punto A a un punto B, en la cual A es un origen claro e identificable. Postulan, antes bien, que “en un devenir-animal siempre se está ante (...) una multiplicidad” (Ibíd.: 245) que constituye no la marca de una genealogía o una taxonomía, sino el puro acto irreductible por el cual se forma una relación rizomática, en la que el devenir constituye un proceso productivo por proximidad, capaz de exceder y desbordar los binarismos, superar el anquilosamiento y, en última instancia, impedir las apropiaciones funcionales o, en otros términos, producir una desterritorialización constante.

En *Corazón de perro*, ese devenir sobre el que dichos autores teorizan encuentra expresión en diversos aspectos y elementos del texto que permiten a Bulgákov vehiculizar observaciones críticas en lo que atañe al funcionamiento de la sociedad rusa en el contexto del socialismo soviético. En primer lugar, el nombre mismo del personaje protagonista que ostenta el devenir de perro en humano y de humano en perro a partir de un procedimiento quirúrgico, puesto que en las variaciones que su nombre sufre (tanto de uso como de grafía) es posible encontrar esas multiplicidades, esas zonas de continuidad o contigüidad propias del devenir. Así, a partir del nombre, los rasgos humanos (y en el ámbito de lo humano también los rasgos de pertenencia social), se replican, se acentúan o se desdibujan en relación a los “rasgos perrunos”, según lo que oportunamente el narrador o los interlocutores del personaje deseen resaltar: Bola devendrá Bolla, pero también “ciudadano Bolla”, “Señor Bolla”, Poligraf Poligráfovich, o será llamado por su cargo (“Director de la Sub-Sección de Depuración”), hasta llegar en el final del texto a ser nombrado como mera “aparición de pesadilla” (Bulgákov 2014: 97). Al mismo tiempo, cabe destacar que en Bola se conservan y se actualizan rasgos del criminal Klim, de quien recibió los testículos, el corazón y la hipófisis – núcleo central de las investigaciones de Filip Filípovich y Bormental en su estudio para el rejuvenecimiento–, rasgos tales vinculados a la personalidad que se hacen presentes en la afición de Bola a la bebida, a decir groserías, al robo y a las riñas, pero que confluyen además, fundidos, con la aversión perruna de Bola hacia los gatos o su gusto por lo que Filip Filípovich califica de “vagabundeo” por las calles, en un devenir que no es tanto esa “hominización completa” que subraya Bormental en sus anotaciones, sino un devenir-animal en Klim, simultáneo al devenir-humano en Bola.

La presencia de este personaje y sus devenires, sus intervenciones y su percepción dan paso también a hacer presentes los devenires de otros personajes; tal es el caso de Filip Filípovich, quien es introducido en la narración por la mirada de Bola como un “señor”¹ que deviene salvador, dios, mago, sacerdote, pero luego también bandido y vampiro e, incluso, a partir de la desesperación, sus gestos se asemejan a los exhibidos por el perro callejero famélico al inicio del relato: “con los hombros encogidos, la boca

¹ “Salió un ciudadano. No un camarada, sino un verdadero ciudadano, mejor aún, un ‘señor’”. (Bulgákov 2014: 8).

crispada, profiriendo gruñidos desarticulados, Filip Filípovich lo devoraba con los ojos” (Ibíd.: 76).

En esta misma dirección, es posible mencionar, además, a los pacientes del doctor Preobrajenski, seres a los que Bola desiste de comprender pero a los cuales el narrador se refiere, en un caso, como un “fenómeno” cuyo cabello se ha vuelto verde y, en otro, como una dama a la que el doctor pretende rejuvenecer implantándole ovarios de mona.

Por otra parte, así como los personajes se encuentran en constante devenir, también parecen estarlo los espacios y la forma de la narración misma.

En lo que respecta al espacio, la pugna entre Filip Filípovich y el Comité de administración del edificio revelan la redistribución habitacional dentro de la URSS, la cual lleva no solo a un cambio de costumbres, sino a un desplazamiento de los sentidos habituales otorgados a esos espacios: “Tomar mis comidas en el dormitorio, leer en la sala de curaciones, vestirme en la sala de espera, operar en la habitación de servicio y hacer los análisis en el comedor” (Ibíd.: 24-5). No obstante, en este caso, parece tratarse de lo que Deleuze y Guattari entienden por “plan de organización o desarrollo” (Deleuze y Guattari 2003: 269) que remite a una nueva estratificación (con una “unidad trascendente”) antes que un verdadero devenir que posibilite una desestratificación. La analogía que Bola establece entre el collar que su “salvador” le otorga y que posee “el mismo valor que un porta documentos” (Bugákov 2014: 37) parece echar luz sobre este asunto. Puesto que si en la primera parte del relato el collar se constituye como una sumisión al amo, en la segunda los documentos pasan a ser “lo más importante que existe en el mundo” (Ibíd.: 62) y “está absolutamente prohibido vivir sin ellos” (Ibíd.).

La instauración de una nueva estratificación en oposición o inversión del orden previo se presenta en la visión de Filip Filípovich apenas como una alucinación, un espejismo, una ficción, casi como una inversión carnavalesca (Bajtín: 2003) que se condensa en los detalles aparentemente más nimios de la cotidianeidad –tales como la frecuente falta de corriente eléctrica– pero que, por ello mismo, la impregnan por completo, tornándola en su opuesto:

Un buen día de marzo de 1917 desaparecieron todas las galochas (...), así como tres bastones, un abrigo y el samovar del portero. Desde entonces ya no hay galochas en la entrada (...). Del momento en que hay revolución social, la calefacción es inútil (...).

¿Por qué sacaron la alfombra de la escalera? ¿Carlos Marx había escrito en alguna parte que la entrada de la casa Khalabukov (...) debía ser condenada para obligar a la gente a dar la vuelta por el pequeño patio? (Ibíd.: 31).

Desde esta perspectiva, la Revolución constituye un punto fijo que, antes que una desterritorialización, produce un binarismo que solo es posible polarizar entre posiciones revolucionarias o contrarrevolucionarias, aunque Filip Filípovich se esfuerce en remarcar que la suya es una opinión producto del sentido común.

Bola en su discurso da cuenta de esta polarización entre dos órdenes que se presentan igualmente como estratificaciones y a los que cuestiona como absurdos. En lo que respecta a las posturas antiproletarias (y aquí es menester subrayar que Filip Filípovich manifiesta explícitamente en reiteradas ocasiones sentir un abierto desprecio por los proletarios, no únicamente por la política soviética y los bolcheviques) o en cuanto a la reivindicación del orden pre-revolucionario Bola afirma: “En esta casa está todo medido y ordenado como papel pautado (...). La verdadera vida es otra cosa. Ustedes se preocupan de todo eso como si todavía estuviésemos en el tiempo de los zares” (Ibíd.: 70). No obstante, no se manifiesta menos crítico respecto al orden vigente, no solo en su negativa a inscribirse como conscripto ante una eventual guerra, sino también en aseveraciones como la siguiente: “Escriben, escriben... Un congreso por aquí, alemanes por allá... La cabeza estalla. Lo que hace falta es tomarlo todo y distribuirlo” (Ibíd.: 72).

Bola se propone como figura o dispositivo en el que se hace manifiesto que todo aquello que deviene lo hace en virtud de un principio de proximidad, de zonas de entorno o copresencia de una partícula (Deleuze y Guattari 2003: 275), puesto que mientras se suponía perro exhibía ya conductas, pensamientos y sentimientos identificados usualmente con el ámbito de lo humano, y aun devenido humano sigue manifestando conductas, actitudes y percepciones que suelen ser atribuidas a los perros.

Así, las observaciones de Bormental en sus anotaciones respecto al lenguaje (probablemente una de las características más asociadas al rasgo de humanidad) dan cuenta de que la humanidad no es un estado enteramente nuevo en Bola:

Cada cinco minutos (como término medio) su vocabulario se enriquece (...) y desde esta mañana forma frases. Se diría que esas frases, congeladas durante mucho tiempo en su

conciencia, corren ahora que ha llegado el descongelamiento. Cada palabra nueva queda luego en uso. (Bulgákov 2014: 52)

No obstante, pese a vehicular todos los rasgos propios del devenir-animal, se afirma finalmente de él que “el drama es que ya no tiene corazón de perro, sino corazón de hombre. ¡Y el corazón de hombre más crápula que existe!” (Ibíd.: 85). Bola mismo no deja de ser, al fin y al cabo, un borde. Y si aceptamos con Deleuze y Guattari que “el Yo solo es un umbral, una puerta, un devenir entre dos multiplicidades” (2003: 254), será válido entonces afirmar que el verdadero “plan de consistencia” en donde “se ve, se oye lo imperceptible” (ibíd.: 256) es la escritura misma de la obra, en donde todos los devenires se inscriben y cuya forma también da cuenta de ello.

Así, la narración se inicia con una primera persona que permite introducir una mirada ajena –“animal”– acerca de los seres humanos; mirada tal que pone de manifiesto respecto a ellos sobre todo sus bajezas, su crueldad y su mezquindad, su falta de empatía y comprensión hasta de las cuestiones más elementales –como el hambre– sin distinción de ideología o de clase social:

Por remover algunos desperdicios no se hubiera arruinado el Consejo de Economía Nacional. ¡Roñoso! ¿Le vieron la facha, a ese incorruptible? (...). Ah, los hombres, los hombres... A mediodía tuve derecho a mi ración de agua hirviendo (Bulgákov 2014: 5).

Esta mirada permite, asimismo, poner un acento particular sobre el cuerpo y sobre la injerencia (o, más bien, sujeción) de las condiciones particulares de vida sobre el cuerpo, de capital relevancia también en los puntos a los que hemos aludido, tales como la obligatoriedad de servir en el ejército (que puede ser entendida como una apropiación del cuerpo por parte del Estado) y los procedimientos quirúrgicos forzados a los que Bola es sometido que pretenden controlar el inevitable devenir de una individualidad que no consiente del todo en dejarse estratificar: “El espíritu de un perro es obstinado. Pero lo que está destrozado, roto, es el cuerpo; soportó demasiado a los hombres” (Ibíd.: 6).

La noción de disciplina adquiere aquí también una notoria relevancia, puesto que ambas estratificaciones hacen de ella una idea central como medio para la organización social; ya sea en lo que respecta a las conductas apropiadas para interactuar en sociedad

(el vocabulario, las costumbres), o en lo que se refiere a la distribución de bienes y a la organización del trabajo.

Pero aun con la productividad de la primera persona con la que se abre el texto, ésta no permanece tampoco fija, sino que da paso a una narración en tercera persona, no por ello menos crítica, en la cual el narrador se encarga, en ocasiones, de dejar traslucir ciertas valoraciones o apreciaciones del tipo “el hombre ladraba con indignación” (Ibíd.: 58) o, simplemente, deja entrever a través del estilo directo las zonas de disrupción, las multiplicidades que atraviesan a los personajes, como la indeterminación de género que presentan algunos integrantes de la administración del edificio, quienes se presentan ante Filip Filípovich vestidos con atuendos que para éste deben ser utilizados según el género que les atribuye, como otra muestra de la estratificación que está tratando de sostener. Ello encuentra su correlato en el uso del lenguaje, puesto que toda esta red de significación se hace evidente en la disputa a nivel simbólico que exhibe la corrección sobre el uso apropiado o inapropiado del femenino y el masculino en términos gramaticales:

–En mi calidad de director de la sección cultural del edificio...

–Di-rec-to-ra –corrigió Filip Filípovich (Ibíd.: 25).

Detalle no menor si recordamos aquí la importancia que Deleuze y Guattari le atribuyen a la disolución de binarismos entre los géneros como una de las líneas de fuga fundamentales.

En este mismo sentido, se constata también en el plano del uso del lenguaje el vaciamiento de ciertos términos utilizados; tal es el caso de “proletario”. Bola lo utiliza al inicio del texto vinculado en muchas ocasiones a todas aquellas figuras que lo desprecian o lo dañan de algún modo (cocineros, porteros, barrenderos), como partes de ese universo hostil que solo puede acrecentar sus sufrimientos, e incluso identifica a algunos de ellos como “lacayos” por su posibilidad de acceder a beneficios de los que otros no pueden disfrutar (un abrigo, comida decente). En este contexto, la noción de proletario no se presenta necesariamente vinculada a la de “trabajador” (como si lo está la de la actividad intelectual),² sino a cierta burocratización y disciplinamiento de la

² Resulta destacable que al conocer Bola a Filip Filipovich se refiera a éste como un “trabajador intelectual” (Bugákov 2014: p. 8).

vida cotidiana, relacionada en ocasiones con el racionamiento del alimento a través del Consejo de Alimentación o, como también el narrador en tercera persona se encarga de evidenciar a través del estilo directo, con las exigencias sobre los bienes y propiedades: “la asamblea proletaria le solicita que, en nombre de la disciplina proletaria, renuncie al comedor” (Ibíd.: 24).

Pero esta narración en tercera persona no agota tampoco la multiplicidad del texto. Puesto que dentro de ella se halla imbricada la “impersonalidad” de generar el artificio de la transcripción de notas de Bormental, en las cuales éste asume el rol de nuevo narrador de los acontecimientos sin hacer desaparecer del todo la voz de aquel narrador que alternaba con la primera persona al comienzo del relato; narrador tal que se convierte en este punto en transcriptor, compilador y comentador somero de las anotaciones de Bormental, para retomar luego su propia voz e intercalar con ella notas, carteles y anuncios de los restantes personajes de la obra, en una suerte de *collage*.

Se efectúa de este modo esa “disolución de la forma” asociada a lo molecular, capaz de comunicar *lo elemental* a la que se referían Deleuze y Guattari. Tanto esta disolución como la indecibilidad de la naturaleza de Bola, la multiplicidad irreductible, los vaciamientos o corrimientos de sentido en el uso del lenguaje se convierten en un modo capaz de atravesar –permear– los bordes y los límites fijos: ya no cabe aquí hablar de posicionamientos revolucionarios o contrarrevolucionarios, sino que se ponen de manifiesto las bajezas humanas más allá de todo binarismo y todo maniqueísmo.

Bibliografía:

Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Trad. Julio Forcat y César Conroy). Madrid: Alianza.

Bulgákov, Mijaíl (2014). *Corazón de perro*. (Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra). Ebook disponible en: <https://damelibros.com/>

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2003) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. (Trad. José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos, pp. 240-315.

Los objetos y el exilio en *Zoo o cartas de no amor* de Victor Shklovski

Mariana Florencia Gómez (Universidad de Buenos Aires)

marianaflorenciagomez@gmail.com

Mariana Florencia Gómez. Licenciada y profesora en Letras. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires. Adscripta de la cátedra de Literatura Europea Medieval (UBA). Exposición del trabajo “La hospitalidad como trampa en *El cuento del Grial*” en las XXX Jornadas Nacionales de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona.

Resumen:

Zoo o cartas de no amor de Victor Shklovski es una novela de destierro. El desencuentro no se produce solo entre los amantes, sino también es un desencuentro con la vida en Berlín, con la cultura europea y la que ha sido dejada atrás en Rusia pero cuyos vestigios aún persisten en sus emigrantes. Plantea no solamente un fracaso amoroso, sino el fracaso tanto de la adaptación a otra cultura como de la posibilidad de mantener la propia en el destierro. Y, en este fracaso y constante desencuentro, proliferan los objetos y las relaciones que se establecen con y a partir de ellos. Los retratos de la vida en la ciudad, tanto en Berlín como en San Petersburgo, están poblados de objetos por doquier, que determinan y modifican las relaciones de las personas entre sí, pero también con el entorno y con la propia subjetividad, que ha de transformarse en los albores del siglo XX.

Palabras clave: Shklovski – destierro – objetos – relaciones – epistolar

Zoo o cartas de no amor de Victor Shklovski, escrita durante su exilio en Berlín, es una novela de destierro. En el prefacio a la primera edición de 1923, Shklovski devela la intención de escribir una serie de crónicas sobre el Berlín de los emigrantes rusos, quienes para el año 1921 ya habían alcanzado una cifra cercana a los doscientos mil. Para unir los fragmentos se propuso una forma: la novela epistolar. Este tipo de novela requiere, como toda correspondencia, de un destinatario, y en este mismo prefacio Shklovski describe: “La mujer a quien se dirigen las cartas adquirió los rasgos, la apariencia, el aspecto de alguien de una cultura ajena, puesto que no es preciso enviar cartas descriptivas a una persona de tu propia cultura” (Shklovski, 2010:10). Esta destinataria es, además, una mujer que no lo ama y que le prohíbe hablarle de amor. De

este modo la obra se construye, en las propias palabras del autor, “a partir del desencuentro entre dos personas de culturas diferentes” (10). El desencuentro no se produce solo entre los amantes, sino que también es un desencuentro con la vida en Berlín, con la cultura europea y con la que ha sido dejada atrás en Rusia pero cuyos vestigios aún persisten en sus emigrantes. El fracaso amoroso confluye con el fracaso tanto de la adaptación a otra cultura como de la posibilidad de mantener la propia en el destierro.

Como hablar de amor está prohibido por Alia, la mujer amada, se vuelve necesario encontrar otros temas para las cartas y surge la excusa para los retratos de la vida de los emigrados en Berlín. En estos retratos proliferan los objetos de todo tipo. Objetos que establecen puntos de encuentro y desencuentro entre las personas, que determinan y modifican las relaciones entre ellas; objetos que han cambiado para siempre el entorno y hasta la propia subjetividad.

“Los objetos hacen del hombre lo que él hace de ellos” (34), escribe Shklovski en la carta introductoria, y se vuelve un tema recurrente en *Zoo*, donde por momentos las personas se homologan con los objetos y los objetos alcanzan su autonomía. En la relación con los objetos se retrata la relación entre las personas, pero sobre todo con el entorno de la cultura ajena en el exilio.

Cartas, libros, sellos de correos: la comunicación truncada

Una novela epistolar necesariamente se compone de cartas. A excepción de los prefacios y del epígrafe de Khlebnikov, *Zoo* está conformado por las cartas que establecen el punto de contacto entre los personajes. Ante la prohibición de las visitas o las llamadas telefónicas, la correspondencia es la única vía abierta de comunicación. Pero las cartas también son objetos que requieren ser entregados, que pueden guardarse en un cajón, romperse y recomponerse. Pueden extraviarse o dejarse olvidadas sin leer, como la carta de Alia sobre Stiosha, hecha a un lado y de la cual se “advierte” al lector que no debe ser leída, porque cambia por completo la perspectiva de ella como una mujer de una cultura ajena, y por eso aparece tachada. La carta es relegada en su momento por haber sido escrita a lápiz y, como dice Alia en ella, “¿De qué se puede escribir en este papel a rayas, como si fuera de colegio?” (113). En otra carta él le

reclamará que la ama aunque le escriba las cartas en papel azul a otros: así, la materialidad de la carta forma parte intrínseca de lo que se dice en ella.

El enamorado se homologa con las cartas que escribe, afirmando que como ellas, se hace pedazos y se recompone cada vez y así es la única forma en que ha logrado escapar del “cajón de los juguetes rotos” de Alia, donde han ido a parar los demás pretendientes que desesperaron: los pretendientes quedan reducidos a los regalos que le hicieron a Alia y relegados al olvido. En su primera carta ella califica a uno de ellos como su condecoración más vistosa. Las personas se funden así con los objetos: la esposa de un pintor está enamorada de sus cuadros, así como su marido está tristemente enamorado de la pintura del mismo modo que el protagonista afirma estar enamorado sin alegría de Alia. Cuando se cuenta la historia del amor de Khlebnikov por la hija de un arquitecto, Shklovski señala que ella se casó con un colega de su padre con la misma facilidad en que se unen los sellos de correo. En aquella misma carta se afirma que en la vida las cosas encajan en su lugar como el cierre de un neceser, muy a pesar de los que no encajan en el lugar pautado, como Khlebnikov o el mismo narrador.

El libro es otro objeto fundamental. En el segundo prefacio a la cuarta edición de 1964, Shklovski escribe: “Mi alma yace ante mí. Tiene los bordes desgastados. Una vez, este libro la dobló. La volví a enderezar” (17). En sus páginas perdura el pasado. La identidad puede encerrarse en los libros, la subjetividad queda atrapada en ellos. Shklovski cuenta cómo Khlebnikov se aferra a sus manuscritos en sus últimos momentos, aun cuando estos se le mezclen y se confundan con las ropas y los estudios científicos revueltos en la maleta. En el exilio, los manuscritos son los restos que pudieron rescatarse de Rusia. También se relata la historia del editor que se afana en adquirir todos los libros de literatura rusa que es capaz de conseguir para editarlos a montones, aunque sepa que apenas podrán ingresar en Rusia por cuentagotas. Que nunca vayan a ser leídos no parece ser una preocupación: su obsesión consiste en la creación de una serie de objetos que lleven su nombre para poder perdurar en ellos. La cultura se perpetúa en los libros, y en las cartas se dice que la cultura rusa de los emigrantes en Berlín ha quedado atrás, atrapada en Rusia, al igual que la mayor parte de sus bibliotecas. La parte de la cultura que ha emigrado ha sido lo que han podido llevarse con ellos, pero es ella misma también una cultura exiliada, trasplantada.

El proceso de escritura del libro y la historia de amor se hallan intrínsecamente unidas y se confunden entre sí; al mencionar que el libro habría de tener unas setenta páginas dice sorprenderse de la brevedad de la pena: el libro y el amor se funden en una misma cosa.

La otra vía de comunicación posible es el teléfono y sin embargo, en la novela aparece como un artefacto que más bien produce aislamiento. La ausencia de un teléfono para llamar a los amigos subraya aún más la soledad del exilio. El teléfono es también la vía por la cual se producen las escenas de celos que le reprocha Alia y a las que el lector no tiene acceso. Funciona más para separarlo de la persona amada que para unirlo: ella le prohíbe o le restringe las llamadas. Pero incluso cuando se tiene acceso a él, distancia: se reprocha en las cartas que su amor ha quedado encerrado y limitado al aparato ya que los encuentros en persona se han prohibido. La comunicación telefónica implica la distancia y la ausencia, de un modo similar a la correspondencia, pero en este caso no deja tras de sí ninguna prueba física, ningún objeto que pueda ser atesorado o por el cual se pueda recordar lo que se dijo. A diferencia también de la tradición epistolar de larga data, el teléfono es en los años 20 un invento todavía relativamente reciente y una clara muestra de la irrupción de la modernidad en las relaciones interpersonales.

Los autos sin motor y la emigración sin impulso

El paisaje de las ciudades en las primeras décadas del siglo XX se ha visto irrevocablemente cambiado por los nuevos elementos que se introducen en él: las calles de asfalto, los cables del teléfono, los letreros luminosos, los ferrocarriles subterráneos, las grúas, los puentes de hierro, los automóviles. Cada ciudad alemana se encarna en un objeto: Hamburgo en sus grúas; Dresde es un traje gris a rayas, Berlín se funde en el hierro de sus doce puentes.

Y con el paisaje de las ciudades cambian también sus habitantes: los objetos tienen una influencia en los sujetos, los transforman. “Lo que más cambia al hombre es la máquina” (30) dice Shklovski y cita un ejemplo de *Guerra y Paz* de Tolstói, en el cual al concentrarse por entero en la ametralladora el soldado pierde todo atisbo de miedo, se ve a sí mismo como el coloso que arroja las balas a los enemigos, él y la máquina se

unen. El soldado, como el músico, se convierte en prolongación del instrumento que utiliza, se une con él. “El ferrocarril subterráneo, la grúa, el coche son las prótesis de la humanidad”: los objetos se convierten en prolongación de las personas, pero no solo como instrumentos sino como una parte de ellos mismos. Los chóferes, por ejemplo, se miden por la cantidad de caballos del motor que manejan. La velocidad de los automóviles aparta al chófer del resto de la humanidad que sigue a pie o a caballo. Shklovski destaca el rol que tuvieron en la Revolución Rusa: mientras los demás regimientos vacilaban y esperaban inmóviles, como en las revoluciones anteriores, en los garajes los autos ya habían sido confiscados por los obreros y se arrojaban a la ciudad. El automóvil cambia el paisaje urbano y también el modo de combate, y en el frente de batalla halla su justificación la velocidad. Pero el chófer, a diferencia del obrero, se encuentra solo con la máquina y mantiene una relación mucho más estrecha con ella. Cuando Moscú se convierte en una ciudad de peatones con la mayoría de los automóviles en el frente, quien tiene acceso a uno se encuentra muy lejos del resto. La posibilidad de la velocidad se manifestaba muchas veces como la posibilidad del delito: la velocidad misma implica la huida que la justifica. Al no encontrarse una meta a la velocidad, se le busca una. Así como el arma de fuego hacía desaparecer el miedo del soldado de Tolstói, como el caballo convierte al hombre en soldado de caballería, el automóvil cambia a quien lo maneja. Los objetos se multiplican y transforman al hombre, especialmente las máquinas. En una ciudad que le es ajena, Shklovski se pregunta hasta qué punto el asfalto, los letreros luminosos y las mujeres bien vestidas han logrado transformarlo, si han podido convertirlo en algo que no era.

En *Zoo*, aparecen de modo recurrente los automóviles y lo que ellos representan: la posibilidad de huida, un conjunto nuevo de sensaciones relacionadas a la tracción y el movimiento. También funcionan como analogías: a la creación de grandes obras en el arte se la compara con aquellos automóviles de tanta potencia que arrastran a quienes los manejan y de los cuales los chóferes dicen “acaban contigo”. Cuando le reprocha a Alia que es de una cultura “demasiado paneuropea”, sin mostrarse atada a ningún sitio mientras él se siente que la nostalgia por San Petersburgo le aplasta, Shklovski afirma: “Si un coche no pesa, tampoco se mueve. Es el peso lo que permite a sus ruedas

agarrarse al asfalto” (131). Los exiliados llevan un peso con ellos que la mentalidad de tipo más cosmopolita no comparte.

En una de las cartas manifiesta su desprecio por los coches con motores eléctricos: no tienen corazones que latan, no tienen alma. Se subraya su aspecto falso, con sus radiadores que no lo son y el capó que podría ocultar cualquier cosa menos el motor. “Fingen ser motores de combustión interna” (140) dice de ellos, para en la frase siguiente exclamar “¡Pobre emigración rusa! Su corazón no late”. Los rusos emigrados a Berlín aparecen como los autos de motores eléctricos, cuyas baterías al descargarse provocan que el coche deje de andar. Pero las baterías de los rusos se cargan solamente en Rusia y lejos de ella los emigrantes no hacen más que dar vueltas sin dirección. Persiste a lo largo de la novela la futilidad de los intentos por mantener la cultura rusa en Berlín: está hasta mal visto hablar ruso por la calle, a pesar del gran número de compatriotas que la habitan. En las historias de intelectuales y artistas que narra en las cartas, aparece siempre la melancolía, la impresión de inutilidad. La cultura rusa ha quedado en Rusia, en Berlín sólo se manifiestan ecos falseados, como las bandas rusas que tocan en Berlín y a las cuales critica por la falsificación color local ruso. Fuera de Rusia, sus habitantes son autos sin motor.

En la decimoséptima carta además de los automóviles aparece el trasatlántico como la posibilidad de dejar arrastrar los pensamientos, un modo diferente de tracción y movimiento que lleva a la reflexión de la falta del mismo de la emigración rusa. A partir de un comentario de Pasternak: “¿Sabe? Somos gente varada en un barco” (99), Shklovski señala que el Berlín ruso no va a ninguna parte porque carece de impulso y de destino. Los extranjeros se comparan al poder del impulso de un trasatlántico que aún puede llevar adelante la historia, mientras que la Revolución ha perdido su impulso y los rusos en Berlín están varados en tierra extranjera. “Sumergida en la humedad y la derrota, la férrea Alemania se oxida mientras nosotros, que no somos de hierro, nos oxidamos con ella” (104). En el destierro, van perdiéndose a sí mismos. En la carta dirigida a sus amigos en Rusia, les ruega que lo salven de “la gente de sombras, de los hombres que han soltado el timón de la vida” (89) y pregunta por un bache en la calle frente a la Casa de los Artistas: manifiesta que preferiría morir en aquel socavón para que le pasen los coches por encima que permanecer en el exilio. La obsesión por la

mujer amada se desplaza a la obsesión por el regreso a Rusia, por momentos igual de inalcanzable.

Del traje moscovita al pantalón con raya: una derrota anunciada

En su primera carta (la única que tiene por destinataria a su hermana en vez del autor), Alia manifiesta también su nostalgia, pero no por Rusia, sino por Londres y la vida alegre que dejó allí. Sin embargo, pronto ella puede adaptarse: “En esta habitación absurda con columnas y armas, con su búho disecado, me siento como en casa” (61). Hay algo de descuido, de ligereza en la relación de Alia con los objetos que la rodean, similar a la relación que tiene con las personas. En la decimosexta carta habla de los libros que podría leer pero no lee, el piano que podría tocar pero no toca, y en el mismo párrafo menciona a su destinatario, de quien dice “a quien debería amar, pero no amo” (95). Alia parece rodearse de todo aquello que produce confort, a condición de que no le pese, en contradicción con el narrador, quien no puede acostumbrarse al confort europeo y carga con el peso de su exilio.

Berlín se inunda y el narrador se alegra porque le recuerda a los cañones del fuerte de San Petersburgo que anuncian las aguas desbordadas del río Neva. Imagina un diálogo cuando el agua intenta entrar a la habitación de Alia y son las zapatillas de ella quienes le impiden el paso. “Somos la realización de una metáfora –dice el AGUA– Díganle a Alia que vuelve a estar en una isla, que su casa está rodeada y que todo es obra de la OPOYAZ” (70). Pero ni a las zapatillas ni a Alia les importa esta irrupción en Berlín de los recuerdos del Neva, de San Petersburgo y de la vida que Shklovski dejó allí. Del amor, Alia solo quiere el aroma, la ternura, pero no su peso o su fuerza. “¡Estoy hasta las narices de estos literatos!” (71) le dice una zapatilla a la otra, descartando así al amante y todas sus cuitas. Citando a Greber:

The Russian-German theme dominates because of Berlin as the place of émigré life, but what really counts is the different measure of “Europeanness” that forms the dividing line between the couple “not in love.” The emotional distance and estrangement between the correspondents is continually interpreted in terms of cultural difference (French vs. Russian or European vs. Russian; cf. Letters 16, 17). With respect to acculturation, Shklovsky’s story is definitively not a love story. (Greber, 2006: 313)

No hay adaptación de una cultura a otra ni encuentro real entre ambas, así como no lo hay entre los amantes. En el segundo prefacio se declara la absurdidad presente en un hombre que intenta comportarse a la rusa en Europa, pero una y otra vez surge el malestar que sienten los rusos sumergidos en la cultura europea: cierta mentalidad occidental de los años 20 no puede reconciliarse con las experiencias que traen consigo los exiliados. La ropa constituye una de las señales de ese malestar del inmigrante en Europa. En la primera carta el narrador afirma que de haber poseído un segundo traje no habría sido infeliz: la posibilidad de cambiarse de ropa se plantea como la posibilidad de cambiarse uno mismo, convertirse en otro. La incapacidad de dejar atrás las cargas que se traen por las experiencias en Rusia, de volverse ligeros y sin raíces, es lo que vuelve imposible superar el desarraigo y asimilarse. Describe en otra carta cómo él y su amigo ofendieron a su anfitriona por asistir a una cena sin traje de etiqueta, para plantear el contraste entre las experiencias de vida que ellos han tenido y las que se encuentran en Berlín. Ellos, por supuesto, nunca tuvieron un traje de etiqueta. De la ropa de colegio pasaron a la de soldado, de la escuela a la Primera Guerra Mundial y luego a la Revolución y la guerra civil. Sus experiencias no son las de hombres que alguna vez hayan precisado poseer un traje de etiqueta. Se queja también de la exigencia que impera en Berlín por la que los pantalones deban tener raya: la ropa debería servir sólo para calentarse, la necesidad debería sobreponerse a la elegancia. Pero en Europa, aún con las secuelas que la derrota ha dejado en Alemania, donde una familia de trabajadores se suicida en su pensión, prevalece la exigencia de ciertos baremos de elegancia y pretensión. Quien es demasiado pobre coloca el pantalón debajo del colchón para que le quede la raya y mostrarse de forma adecuada ante los demás y las bailarinas del club nocturno saben manejar mejor los cubiertos que los emigrantes rusos, acusados de carecer de modales en la mesa.

Como la falsedad que le reprocha al coche Hispano-Suizo de Alia, con su capó alargado e innecesario, estas muestras de pretensión le irritan sobremanera. “En una tienda, las mujeres flirtean con la ropa: les gusta todo. Es la mentalidad europea” (Shklovski, 2010:73). A esta ligereza europea a la que le gusta todo se opone la experiencia de los emigrantes rusos, que en palabras de Shklovski no tienen la capacidad de ser ligeros. ¿Cómo podrían serlo, si “cada soldado lleva la derrota en su

mochila” (74)? Su cotidianeidad ha sido siempre la de la guerra o la revolución. Cuando Roman Jakobson, en apariencia asimilado a la cultura europea, invita a cenar a un restaurante a Piotr Bogatiriov, este se deshace en lágrimas al encontrarse en un entorno que claramente no ha sido tocado ni por la guerra ni la hambruna. En Moscú no vivía mal aún pasando hambre y frío, pero adaptarse a Europa le es imposible y tiene que irse a vivir a un campo de concentración de emigrados rusos. Se manda a hacer otros trajes para reemplazar sus pantalones cortos y sus zapatos desgastados, tal como Alia le ha ordenado hacer al narrador. Y sin embargo, casi siempre usa un traje moscovita: se aferra al modo de vida rusa como puede. La vida en Europa los deshiela, y el llanto de Bogatiriov no se produce por sentimentalismo, según Shklovski, sino que “fue igual que el llanto de los cristales de una habitación, cuando se enciende la estufa tras un largo período de frío” (77).

Los emigrados están atrapados en una tierra extranjera, donde los objetos y las costumbres no cesan de recordarles que siempre les permanecerá ajena, con el deseo implacable de regresar a Rusia. En la trigésima primera carta, dirigida no a Alia, sino al Comité Ejecutivo Central de la URSS, ruega que le permitan regresar a Rusia. Declara abiertamente su rendición: los doce puentes de hierro de Berlín, en los que se encarna el peso del exilio, le han robado la juventud y la arrogancia. Por todo equipaje, lleva las camisas compradas por insistencia de Alia y sí: un pantalón al que ha intentado plancharle la raya, en un último intento fallido de adaptación.

“Al final –escribe– llevo los pantalones con raya. Me aplastaron, ¿sabe? Eso ayuda” (154).

Bibliografía:

Greber, Erika (2006). “Love letters between theory and literature. Viktor Shklovsky’s *Zoo or letters not about love*”. Munich: Universidad de Munich. Obtenido de https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/download/5253/4855

Recuperado el 22 de julio de 2018.

Shklovski, Victor (2010). *Zoo o cartas de no amor*. Madrid: Ático de los Libros.

Vida cotidiana y relaciones familiares en la Rusia del siglo XIX: el caso del matrimonio Tolstói

Julia Olazábal (FCH- UNICEN)

olazabaljulia@gmail.com

Resumen:

Es conocido por todos que el patriarcalismo pervivió durante mucho tiempo (y es posible continuar viéndolo al día de hoy), siendo ésta una forma de entender las relaciones entre hombres y mujeres. En relación a ello, puede decirse que los roles que han ocupado hombres y mujeres a lo largo de la historia han variado según las diferentes sociedades y los valores que ellas ponderaron. De este modo, el recordado historiador Eric Hobsbawm¹ ha planteado que “las condiciones de vida varían y el modelo de vida de la mujer no permanece invariable a través de las generaciones”. Ahora bien, ¿cómo eran las condiciones de vida de las mujeres en la Rusia del siglo XIX? ¿Cómo se desarrollaban las relaciones entre hombres y mujeres? ¿De qué manera se conformaba la dinámica familiar? ¿Qué podían y no podían hacer los miembros de la familia dentro del hogar? Tomando como ejemplo el caso del matrimonio Tolstói, y a través de los diarios de Sofía, el presente trabajo tiene por objetivo poner en consideración una serie de cuestiones que se relacionan estrechamente con la vida cotidiana y la organización familiar. En este sentido, como marco institucional, la familia socializa a los más pequeños, de manera tal que brinda las primeras herramientas de las que los seres humanos disponemos para vivir en sociedad, las cuales se conforman a partir de una serie de valores, costumbres, formas de vivir. Es por ello que analizarlas implica no sólo buscar el modo en que los miembros interactúan al interior del hogar, sino que nos permite dar cuenta de un contexto social del cual la familia forma parte.

Palabras clave: Organización familiar – Tolstói – vida cotidiana – familia

Algunas consideraciones preliminares

Es importante, antes de comenzar con el análisis del matrimonio Tolstói, realizar algunas consideraciones acerca de la conformación de la familia en la Rusia del siglo XIX. Decíamos antes que como marco institucional, la familia socializa a los más

¹ Hobsbawm, Eric, *La Era del Imperio, 1875-1914*, (2012) Historia del Mundo Contemporáneo, Buenos Aires: Editorial Crítica (1987). Pp. 865

pequeños, de manera tal que brinda las primeras herramientas de las que los seres humanos disponemos para vivir en sociedad. Es por ello que en el caso que nos ocuparemos debemos distinguir una serie de factores que la modelaban, entre los que podemos mencionar las normas del parentesco y la influencia del resto de la sociedad. En este sentido, recurriremos a las premisas de Jelin² para argumentar que si bien la familia *posee un sustrato biológico ligado a la sexualidad y la procreación, constituyéndose en la institución social que regula, canaliza y confiere significados sociales y culturales a estas dos necesidades*, paralelamente, *está incluida dentro de una red más amplia de relaciones de parentesco, guiadas por reglas y pautas sociales establecidas*. De este modo, cabría analizar el modo en que esas relaciones del grupo social interactúan al interior del hogar y con otros grupos sociales, así como la forma en que se van modificando en el tiempo.

Una de las reglas que guiaban el comportamiento de la familia lo constituía un antiguo libro llamado *Domostroi*³. En líneas generales, se trataba un código que regulaba las obligaciones morales y civiles, las relaciones familiares y las necesidades del hogar, fuertemente impregnado de la religión. Como libro guía para la familia, constituye un material sumamente interesante para vislumbrar los consejos acerca de la crianza de los niños y la relación entre los esposos, los valores que eran defendidos por la sociedad y las formas que adquirirían esas relaciones. Si bien se trataba de un libro que podría pensarse estaba caído en desuso, veremos que –aun cuando en esa “modernización”⁴ a la cual se enfrentaba Rusia había aspectos “occidentales– lo cierto

² Jelin, Elizabet, (1984) *Familia y Unidad doméstica: mundo público y vida privada*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad.

³ Johnston Pouncy, Carolyn, (1994) *The Domostroi. Rules for Russian Households in the time of Ivan the Terrible*, Estados Unidos: Cornell University Press.

Aunque su verdadero autor se desconoce o no está totalmente identificado, los investigadores suponen que, por un lado, algún miembro de la Iglesia formó parte de su redacción, dadas las alusiones que hace a la religión. Respecto a la periodización –por la forma en que está escrito– se estima que la aparición del *Domostroi* se sitúa en el siglo XVI, implementándose durante el reinado de Iván el Terrible, y para 1552 ya circulaba entre la población.

⁴ Así, lo interesante del *Domostroi* es plantear la forma que adquieren las relaciones familiares en Moscú y San Petersburgo como modelos quizá opuestos. Por ello, la autora argumenta que, para el período de las Reformas Petrinas del siglo XVIII, el *Domostroi* en cierto sentido representaba el viejo orden y los elementos más conservadores de la sociedad rusa, aunque gozaba de injerencia entre la nobleza rural. *“El Domostroi tuvo un impacto más allá de su tiempo. Pudo haber existido principalmente en los pensamientos de los historiadores y filósofos del siglo XIX, pero de todos modos los influenció. Cuando los occidentalizadores condenaron y los eslavófilos anhelaron una Rusia libre de las innovaciones de Peter, el Domostroi estaba en sus mentes”*

es que muchas de las ideas del manual doméstico pervivieron en el imaginario social, reflexiones que se perciben sobre todo en los diarios de Sofía.

Veremos que dentro de ese modelo de familia tradicional, la relación que se establece entre los esposos está ampliamente impregnada de lo religioso. En uno de los pasajes, el *Domostroi* nos dice

A good wife makes happy her husband she doubles the length of his life. A staunch wife is her husband's joy; he will live out his days in peace. A good wife means a good life; she is one of the Lord's gifts to those who fear him⁵.

La idea de una buena esposa recorre este pequeño fragmento, en donde su firmeza y obediencia constituyen motivos de felicidad para el marido, por lo que de esta forma es considerada así como un regalo de Dios. Y más adelante en el texto, se explicita “porque una buena mujer hace que su marido sea más honorable: primero, ella será bendecida por haber guardado el mandamiento de Dios; segundo, ella será alabada por otras personas”⁶. En esa obediencia al marido también encontramos, por ejemplo, que las mujeres debían concurrir a la Iglesia según el consejo y con el permiso de éstos. Paralelamente, es la Iglesia la que marca, por ejemplo, los días en que los esposos podían tener relaciones sexuales (de manera similar a lo que ocurría con la celebración de los matrimonios en el campo), explicitando que “Los domingos y los días del Señor, los miércoles y viernes, y durante la festividad de la Virgen, vivan en castidad”⁷. Podemos aseverar, entonces, que la presencia de la religión será una constante, o al menos constituye uno de los pilares de la familia, en tanto conforma la guía moral y espiritual más allá del templo.

Una de las instrucciones para el esposo refiere al uso de la violencia y del castigo físico. A partir de ello, diremos que la presencia de la violencia está justificada y legitimada dentro de ese orden, intentando que ésta sea lo “menos violenta posible”, por llamarlo de alguna manera, con lo cual puede reconocerse que el tipo de familia “tradicional” es similar a la que presenta el resto de Europa. Esto es así debido a que el control del matrimonio resultaba fundamental en una sociedad que consideraba a las

⁵ Jonston Pouncy, Carolyn. Op. Cit. Pp. 103

⁶ Jonston Pouncy, Carolyn. Op. Cit. Pp. 103

⁷ Jonston Pouncy, Carolyn. Op. Cit. Pp. 88

mujeres portadoras de un poder capaz de generar disturbios sociales. Y ello se puso en práctica en la medida en que el patriarcalismo lo permitió.

En relación a lo dicho antes, debemos considerar el concepto de patriarcado sobre el cual realizaremos un somero brevísimo recorrido. Así, en él no sólo *se construyen las diferencias entre hombres y mujeres*, sino que la construcción está realizada *de manera tal que esa inferioridad es entendida como biológicamente inherente o natural*⁸. En él se constituyen las relaciones de poder a través de las cuales se domina a las mujeres, fundamentado en diferentes características que han variado a lo largo del tiempo y las sociedades, aunque algunas son comunes a todas ellas, por lo que es una construcción histórica, no natural, fundada en el dominio del hombre sobre la mujer, avalada por instituciones como la familia y el Estado, y justificada principalmente por las características biológicas del sexo leídas en términos de superioridad de uno sobre otro⁹. Éste se expresó tanto en el campo como en la ciudad, en el sentido tradicional de la palabra: la autoridad del padre sobre los hijos y sobre la mujer, aunque a lo largo del siglo se irá diferenciando uno de otro, o al menos empezarán a evidenciarse un cambio en las relaciones paternofiliales, de lo que se desprenderán varias aristas.

Veamos de manera inicial el caso del matrimonio. Aquí, las leyes rusas *reconocían el derecho de la religión a controlar el matrimonio y el divorcio*¹⁰, situación que se trasladaba a otro plano: como el Estado raramente se inmiscuía en la comunidad o en la intimidad del hogar, mujeres y niños parecían estar ausentes de la sociedad legalmente definida¹¹, en tanto quedaban ligados al estatus o posición del hombre. Diremos sin dudas que la religión tenía un peso importante en las decisiones de los individuos, como también lo tenía la decisión de los padres¹², dado que tanto los hijos como las hijas contraían matrimonio de acuerdo a los deseos de éstos. Así, el carácter patriarcalista se veía reforzado en diferentes mecanismos y en diferentes formas de entender las

⁸ Facio, Alda; Fries, Lorena, (2005) "Feminismo, género y patriarcado". *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho* de Buenos Aires. Año 3, Número 6, Primavera. Pp. 259-294.

⁹ Facio, Alda; Fries, Lorena, Op. Cit. Pp 280-282

¹⁰ Goldman, Wendy. (2010) *La mujer, el Estado y la Revolución. Política familiar y vida social soviéticas 1917-1936*, Buenos Aires: Ediciones IPS. (1993) Pp. 280-282

¹¹ Wirtschafter, Elise Kimerling, (1997) *Social Identity in Imperial Russia*, Estados Unidos: Northern Illinois University Press. Pp 10.

¹² Alpern Engel, Barbara, (2012) "Women and urban culture" En Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi (Editoras). *Women in Nineteenth Century Russia. Lives and culture*. Reino Unido: Open Book Publishers.

relaciones sociales: la esposa le debía obediencia absoluta al marido, y ello se traducía, por ejemplo, en que estaba obligada a vivir con él, llevar su apellido y asumir su posición social¹³, así como a pedirle permiso para conseguir un trabajo fuera del hogar (en el caso de las mujeres que vivían en la ciudad), moverse por el interior del territorio o incluso estudiar. Ciertamente, el “honor”¹⁴ de la mujer pasaba a ser un asunto de toda la familia, pues se trataba de una construcción también patriarcal, ya que debían protegerse la castidad y la reputación de la casa.

Antes se hacía mención al hecho de que el patriarcalismo se justifica principalmente en las características de los sexos. Es preciso mencionar que las mujeres, a lo largo de la historia, han sido consideradas y dotadas de diferentes atributos que las hizo objeto de persecución, bastan por ejemplo mirar los numerosos casos de “caza de brujas” que recorrieron las diferentes partes del continente europeo. Rusia no se mantiene ajena a lo que sucede en el resto de Europa, sino que forma parte de ese universo mental. En relación a ello, Nancy Shields Kollman ha planteado que se desconfiaba de la naturaleza femenina, considerada como malvada y seductora, por lo tanto una fuente de disturbio social. Por ese poder inherente atribuido a las mujeres se tornaba necesario controlarlas¹⁵, y es allí en donde el patriarcalismo hacía lo propio. Así, es factible decir que la familia continuó siendo un lugar de organización muy fuerte, al menos hasta la Revolución de 1917. Veamos entonces ese rol de la mujer y cómo es por ella percibido en el caso concreto de Sofía Tolstói.

Sofía y Lev

Hacia el año 1862, al mismo tiempo que se producía en Rusia la época de las “Grandes Reformas”, un conocido escritor contraía matrimonio con la hija de un médico de la corte del zar. Se trataba nada más y nada menos que de Lev Tolstói y de

¹³ Wagner, William, (1981) “In Pursuit of Orderly Change: Judicial Power and the Conflict with the Civil Law in the Late Imperial Russia”, Oxford University. Citado en Goldman, W. Op. Cit. Pp. 66 y 67. “La esposa era responsable de obedecer a su marido como jefe del hogar, con obediencia ilimitada. A cambio, el esposo debía vivir con ella en armonía, respetar y protegerla, perdonar sus insuficiencias y aliviar sus debilidades”.

¹⁴ Puede mencionarse el interesante trabajo de Nancy Shields Kollman, (1999) *By Honor bound. State and society in Early Modern Russia*, Cornell University Press, el capítulo dos, “Patriarchy in practice”.

¹⁵ Shields Kollman, Nancy. Op. Cit. Pp. 66

Sofía Behrs (Tolstaia de casada), quienes compartirían toda una vida, y quienes juntos serían padres de trece hijos, a los cuales ella se abocó completamente, así como a su marido. Establecidos en Yasnaia Polyana, la familia Tolstói repartía sus días entre el campo y visitas esporádicas a Moscú. Ambos llevaron sendos Diarios, los cuales fueron publicados en formato de libro, a los cuales recurrimos en estas breves páginas para ver el modo en que era llevada adelante la convivencia. En relación a ello, es sabido que la misma fue bastante tormentosa, principalmente para Sofía, quien inclusive fue abandonada por su esposo poco antes de que éste muriera.

El Diario de Sofía¹⁶ comienza a ser escrito por ella luego de su matrimonio con el autor, quien le había mostrado sus propios diarios antes de celebrarse la unión. Recorrer sus páginas es realizar un recorrido por lo más profundo de sus pensamientos respecto al matrimonio, la familia, los hijos, pero también del papel de la mujer en esa Rusia patriarcalista y cómo cada miembro en la familia tenía, si se quiere un rol establecido (al menos en el imaginario social). Veamos los siguientes pasajes:

Le divierte hacerme sufrir, ver cómo lloro, porque no confía en mí. (...) Pero no voy a llorar, por amor propio.

Tal vez eso sólo sea posible cuando tenga otras metas en la vida, esos hijos que tanto deseo para tener un futuro firme, para poder ver en ellos esa pureza sin pasado, sin bajezas.

Qué le voy a hacer, no puedo perdonar a Dios por haber hecho así el mundo, de modo que todos los hombres parecen obligados a tener aventuras antes de sentar la cabeza.

Me doy cuenta, es verdad, de que no le hago muy feliz.

Solamente en estos pequeños fragmentos es posible visualizar algunas de esas ideas del imaginario social de la época: la idea de la felicidad del esposo a partir de la mujer, que éste sea el objeto de su felicidad y actúe en pos de ella, así como la idea de la maternidad unida a la pureza y al vivir para la familia. Cabe decir que esa idea de pureza –y tal vez en este caso de redención– se deba al hecho de que Tolstói mantuvo algunas relaciones con otras mujeres antes de contraer matrimonio, situación que fue descrita en sus propios diarios a los cuales –como ya dijimos– Sofía tuvo acceso

¹⁶ Tolstói, Sofía (2010), *Diarios (1862- 1919)*. España: Editorial Alba Clásica. Selección, traducción y notas de Fernando Otero Macías y José Ignacio Fernández López.

autorizada por el mismo autor. Es por ello que ese conocimiento atormentaría a la mujer toda su vida, buscando ver lo bello más allá del “pecado”, así como también el sentimiento contradictorio entre el amor por su marido y el llamado amor propio, por el que no se permite llorar. Más adelante prosigue:

Se han burlado de mí diciendo: “Verás cómo todo va a ir bien, no te preocupes por eso”. Y todo lo que al principio tenía –energía en mis actividades, una vida, las tareas de la casa–... todo eso ha desaparecido. Podría pasarme el día entero cruzada de brazos, sin decir nada, sumida en amargas reflexiones. Si quisiera trabajar, tampoco podría; para qué iba a ponerme una estúpida cofia que no hace más que apretarme. Tengo muchas ganas de tocar, pero aquí resulta muy incómodo: en el piso de arriba se oye por todas partes y abajo el piano es malo.

Si estás casada, la juventud es una desgracia, no una bendición. No es posible estar satisfecha cuando a lo único que te dedicas es a coser o a tocar el piano sola, completamente sola, dándole vueltas a tu situación, hasta acabar por convencerte de que tu marido no te quiere, de que tú ya no tienes escapatoria y tienes que seguir ahí sentada. Dice mamá que fue mucho más feliz cuando su juventud quedó atrás, llegaron los niños y pudo concentrar en ellos toda su atención.

Aquí hay varias cuestiones que resultan interesantes. En principio, la idea de que el matrimonio comienza mal y luego mejorará, que será pasajero, y que la felicidad estará completa (o al menos la propia mujer podrá alcanzarla) cuando lleguen los hijos y pueda dedicarse a ellos y a su crianza. Es posible apreciar en esta idea el argumento de Jelin, para la cual en la medida en que la familia se transforma de unidad de producción a únicamente unidad de residencia, ésta pierde su papel productivo para ocuparse de las tareas de la casa, en donde será la mujer la encargada de mantener las tareas reproductivas, destacándose tres tipos: *reproducción biológica* (gestar y tener hijos), *reproducción cotidiana* (tareas hogareñas) y *reproducción social* (mantenimiento del sistema social). De este modo, ya podemos ver que la mujer ocupa y tiene asignado dentro del hogar un importante papel básicamente como reproductora, cualquiera sea el sentido dado.

Paralelamente, otra de las cuestiones que podemos visualizar es el hecho de la educación recibida por las mujeres, entre la que destaca (al menos entre los sectores encumbrados) el aprendizaje de algún instrumento, en este caso el piano, lo cual ya

plantea una diferenciación entre la educación recibida por hombres y mujeres. Ello también será un freno para la situación de las mujeres y sus aspiraciones en la vida, por ejemplo en un pasaje Sofía escribe “Él tiene la suerte de tener talento e inteligencia. Yo, ni lo uno ni lo otro”. Y más adelante:

Ya está, ya he dado a luz, el suplicio ha acabado, me he levantado de la cama y de nuevo me voy incorporando a la vida despacio, con miedo, con una angustia constante por el bebé y, sobre todo, por mi marido. Algo dentro de mí se ha quebrado, hay algo que presiento que me va a doler sin cesar; al parecer, es el miedo a no cumplir mi deber con mi familia. (...) Temo estancarme y me gustaría ampliar un poco mi escasa formación, también por mi marido y por mi hijo.

Podemos ver que la misma mujer ya se siente en un rol de inferioridad con respecto a su marido, ya que no cree poseer ninguna de las virtudes que admira de él. Sin embargo, es algo que- lejos de parecerle insignificante- le preocupa, al punto tal que desearía ampliar su formación aunque no sólo por ella, sino por su marido y por su hijo. Así, esas aspiraciones van de la mano de la idea de que la mujer es fuente de felicidad, y de que si ella está bien, entonces la familia también estará bien. Angustiada, abnegada, vive para ese marido, para esa familia que conforman juntos.

A modo de conclusión

La brevedad de estas páginas no permite realizar un análisis exhaustivo de todo el diario, ni tampoco comparar las reflexiones de Sofía con las de su marido. Sin embargo, nos brinda un panorama acerca de ese rol que ocupaba la mujer dentro del hogar. Es claro que –de cualquier modo– no podemos generalizar sobre esta situación, debido principalmente a que se trata de personajes que fueron “públicos”, y que pertenecían a un determinado estrato social. A pesar de ello, lo cierto es que nos es posible trazar una línea de comportamiento respecto a los roles asignados a mujeres y hombres a lo largo del tiempo, pues muchas de las reflexiones de Sofía nos hablan de la pervivencia de algunos valores que defendía el *Domostroi*, sobre todo en la mujer, criada dentro de un marco social basado en el respeto, la fidelidad y el amor a la familia y al esposo.

Bibliografía y fuentes:

- Alpern Engel, Barbara, (2012) “Women and urban culture” En Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi (Editoras). *Women in Nineteenth Century Russia. Lives and culture*. Reino Unido: Open Book Publishers.
- Facio, Alda; Fries, Lorena, (2005) “Feminismo, género y patriarcado”. *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*. Año 3, Número 6, Primavera.
- Goldman, Wendy. (2010) *La mujer, el Estado y la Revolución. Política familiar y vida social soviéticas 1917-1936*, Buenos Aires: Ediciones IPS. (1993)
- Hobsbawm, Eric, *La Era del Imperio, 1875-1914*, (2012) Historia del Mundo Contemporáneo, Buenos Aires: Editorial Crítica (1987).
- Jelin, Elizabet, (1984) *Familia y Unidad doméstica: mundo público y vida privada*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad.
- Johnston Pouncy, Carolyn, (1994) *The Domostroi. Rules for Russian Households in the time of Ivan the Terrible*, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Shields Kollman, Nancy (1999) *By Honor bound. State and society in Early Modern Russia*, Cornell University Press.
- Tolstói, Sofía (2010), *Diarios (1862- 1919)*. España: Editorial Alba Clásica. Selección, traducción y notas de Fernando Otero Macías y José Ignacio Fernández López.
- Wirtschafter, Elise Kimerling, (1997) *Social Identity in Imperial Russia*, Estados Unidos: Northern Illinois University Press.

LOS ESTUDIOS BIZANTINOS EN ARGENTINA

Una introducción a los estudios históricos eslavo-bizantinos en Europa: dos estudios de caso, Grecia y Alemania

Andrea Vanina Neyra (IMHICIHU-CONICET, UBA, UNSAM)

Victoria Casamiquela Gerhold (IMHICIHU-CONICET)

victoria_gerhold@hotmail.com
avaninaneyra@yahoo.com.ar

Andrea Vanina Neyra es Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Adjunta en el IMHICIHU-CONICET y docente en la UBA y UNSAM. Entre sus artículos en el área destacan: “*Tu sanctus, amicus Dei, uerus Israhelita: entre la violencia y la burla. Los obispos misioneros en la Europa Central medieval y el impacto de la misión*” (2016), “*Slavs and Dogs: Depiction of Slavs in Central European Sources From the 10th-11th Centuries*” (2014).

Victoria Casamiquela Gerhold es Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigadora Asistente en el IMHICIHU-CONICET. Entre sus artículos en el área pueden mencionarse “*Empereur, Église et aristocratie laïque: les enjeux politiques dans la consolidation dynastique des Comnènes*” (2016), “*Defeating Solomon’: intertextuality and symbolism in the legend of Hagia Sophia*” (2018).

Resumen:

Este trabajo estará dedicado a presentar una síntesis del surgimiento y desarrollo de la disciplina de los estudios eslavos y bizantinos a partir de la modernidad europea, centrándonos en dos estudios de caso: el de Alemania (en el caso eslavo) y el de Grecia (en el caso bizantino). Nuestro objetivo es dar cuenta de la forma en que el interés académico por el pasado medieval se vio atravesado, en cada uno de estos espacios, por circunstancias políticas que influyeron en la recepción y la apropiación de la herencia eslava y bizantina.

Palabras clave: Estudios eslavos y bizantinos – Alemania – Grecia – interés académico – circunstancias políticas

Introducción

Este trabajo presenta una síntesis introductoria del surgimiento y desarrollo de la disciplina de los estudios eslavos y bizantinos a partir de la modernidad europea, sin pretender acabar el asunto, que en las últimas décadas ha sido abordado desde investigaciones historiográficas especializadas. Nos centramos en dos estudios de caso: el de Alemania (en referencia a los estudios eslavos) y el de Grecia (en referencia a los bizantinos). Estos permiten ilustrar el complejo entretejido entre la ciencia histórica, la formalización de la disciplina y el marco socio-político en que tuvo lugar.

Nuestro objetivo es dar cuenta de la forma en que el interés académico por el pasado medieval se vio atravesado, en cada uno de estos espacios, por circunstancias políticas que influyeron en la recepción y la apropiación de la herencia eslava y bizantina, así como en los análisis en torno a las mismas. La cuestión ha generado debates en torno a la pertinencia de los estudios, que han trascendido los límites del mundo intelectual para convertirse en materia de decisiones políticas, económicas, sociales y culturales. Su relevancia se debe en gran medida a que afecta a ciertos aspectos de la historia y los desarrollos actuales de las sociedades y culturas implicadas, a saber: la identidad (incluyendo la lengua y el territorio como factores de dicha identidad), la construcción de Estados nacionales, la institucionalización de diversas disciplinas científicas. Los abordajes y posicionamientos, tanto desde una perspectiva académica como de la política, no han estado libres de tensiones.¹

1. Una aproximación a los estudios eslavos: Europa central en la investigación alemana

La historiografía acerca de las relaciones entre Alemania y los pueblos eslavos a su alrededor y dentro del propio territorio germano no es ajena a las condiciones geopolíticas. Por el contrario, las investigaciones científicas se han entrecruzado con las realidades impuestas por las circunstancias históricas. Del mismo modo, los estudios medievales no han sido indiferentes al contexto en el que se inserta la producción

¹ Dada la perspectiva desde la que nos acercamos a la temática, hemos consultado y citado numerosas páginas web de instituciones dedicadas a la investigación sobre los estudios eslavos y bizantinos, que dan cuenta de la actualidad de la cuestión, así como de la concepción del vínculo entre los espacios institucionales y el público en general.

académica específica del área. A continuación, se presentará un brevísimo recorrido sobre las principales líneas y conceptos que han prevalecido en la disciplina, a la vez que se destinará un espacio a la mención de las principales instituciones alemanas que han realizado aportes a los estudios centroeuropeos medievales.

Un testimonio de la confluencia a la que aludimos en el párrafo anterior es la creación de un nuevo instituto para la denominada *Osteuropaforschung* (investigación sobre Europa oriental) aprobada por el Bundestag alemán en 2015 con el objetivo de promover una nueva mirada sobre la región.² El telón de fondo lo proporcionaba la intervención rusa en Ucrania.³ El ZOIS (*Zentrum für Osteuropa- und internationale Studien*) se autodefine como un instituto de investigación independiente, internacional e interdisciplinario concentrado en temáticas socialmente relevantes. A la vez, se proyecta como un foro de enlace entre universidades, institutos de investigación, *Think Tanks*, fundaciones y otras organizaciones.⁴ Europa oriental no se concibe simplemente un objeto de estudio, sino un colaborador.⁵ El instituto, que juzga la política hacia Rusia y los vecinos orientales como un desafío ante el cual la investigación alemana debe aportar un conocimiento orientado a la aplicación, es financiado por el Ministerio del Exterior alemán. Sin interés particular por la Historia Medieval, la creación reciente del ZOIS nos permite reflexionar sobre la actualidad de la funcionalidad de los estudios de Europa central y oriental en términos geopolíticos, cuestión que retomaremos más adelante.

La historia política e institucional de Europa ha ejercido injerencia en la diversidad de modos de concebir qué estados integran Europa oriental (*Osteuropa*), Europa central (*Mitteleuropa*) y Europa centro-oriental (*Ostmitteleuropa*), todas intensamente habitadas por poblaciones de origen eslavo. Aquí nos interesa especialmente esta última, puesto que remite a un área que tradicionalmente los alemanes consideraron su

² El objetivo declarado por el *Bundestag* es citado por la propia presentación del ZOIS en su página web: „Wir wollen die Russland- und Osteuropakompetenz in Deutschland auf eine solide Grundlage stellen. Dazu wollen wir die wissenschaftlich-analytische Expertise über diese Region stärken.“ (Deutschlands Zukunft gestalten. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD. 18. Legislaturperiode, 13.12.2013, S.169), <https://www.zois-berlin.de/ueber-uns/das-zois/>.

³ El siguiente artículo periodístico daba cuenta entonces de la creación, entrevistando a la directora del nuevo instituto, Gwendolyn Sasse: https://www.deutschlandfunkkultur.de/neues-institut-fuer-osteuropaforschung-arbeitsfeld-mit.1008.de.html?dram:article_id=376281.

⁴ <https://www.zois-berlin.de/ueber-uns/das-zois/>

⁵ “Für das ZOIS ist Osteuropa mehr als nur ein Forschungsobjekt. Das erklärte Ziel ist es, nicht nur über, sondern mit Osteuropa zu forschen”, <https://www.zois-berlin.de/ueber-uns/das-zois/>.

esfera de influencia (*Einflussosphäre*), si bien el paradigma de las últimas décadas se ha modificado en relación con el rol de Alemania, tal como veremos a continuación.

El nacimiento de la *Ostforschung* coincide con la primera posguerra. Como premisa, los pueblos de Europa centro-oriental y oriental fueron considerados objeto de la proclamada hegemonía alemana sobre la región.⁶ Una figura clave de la especialidad fue Albert Brackmann (1871-1952), miembro de *Monumenta Germaniae Historica* (fundada en Hanover en 1819), editora de las fuentes primarias fundamentales de la historia alemana producidas entre finales del Imperio Romano y el siglo XVI, que, sin embargo, incluye en sus catálogos obras provenientes de, por ejemplo, Chequia y Polonia. La “Breve Historia del Instituto” disponible en su página web da cuenta de las vicisitudes políticas que repercutieron en las actividades de la institución: convertida en *Reichsinstitut für ältere deutsche Geschichtskunde* en 1935, desde 1949 se localiza en la *Bayerische Staatsbibliothek* de München, donde recuperó su nombre original.⁷ Las actas del trabajo realizado durante el período nacionalsocialista han sido publicadas recientemente en la sección de Archivo de *MGH*. A modo de ejemplo del contenido disponible allí –que demuestra el entrecruzamiento entre interés académico y lineamientos políticos– puede señalarse la publicación de la *Crónica de Dalimil* escrita en lengua checa a comienzos del siglo XIV en las Actas del *Reichsinstitut*. La inclusión de dicha fuente fue considerada en ese entonces como una “obligación nacional” en el marco de la incorporación de los Sudetes al *Reich* y la creación del Protectorado de Bohemia y Moravia en 1939.⁸

Retomemos la figura de Albert Brackmann. Medievalista inicialmente interesado en las relaciones entre el Imperio y el Papado, este se convirtió en director general de los *Preussische Staatsarchive*, impulsó la *Ostforschung* y el conocimiento de las lenguas eslavas. Los contemporáneos destacaron su vuelco, el fomento de la archivística y de los estudios lingüísticos, especialmente del polaco. Wolfgang Kohte (1941: 1) indicaba que Brackmann era una de las figuras que habían logrado combatir la “propaganda

⁶ “Sie befasste sich aus einem deutschumszentrierten Blickwinkel mit den Gebieten Ostmittel- und Osteuropas und betrachtete die dortigen Völker und Staaten nicht als gleichberechtigte Subjekte, sondern lediglich als Objekte der von ihr proklamierten deutschen Hegemonie in diesem Gebiet”, <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/ostforschung/>

⁷ <http://www.mgh.de/geschichte/geschichte-allgemeines/>

⁸ <https://mittelalter.hypotheses.org/4036>.

checa y polaca”, mientras que Ernst Vollert (1942: 7) destacaba en el volumen de *Deutsche Ostforschung* los logros de Brackmann, quien habría probado que el reclamo de Polonia sobre el corredor era infundado. La propia especialidad de la *Ostforschung* se convirtió hace algunas décadas en objeto de estudio con trabajos como el de Michael Burleigh, *Germany Turns Eastwards* (1988). Otra muestra de ello es el proyecto “Die Anfänge der Osteuropa-Forschung an der Universität Tübingen. Die Geschichte des Instituts für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde während der Amtszeit des Gründungsdirektors Werner Markert (1953-1965)” del período 2016-2017. El mismo se centra en la figura del fundador del Instituto y de su involucración en la ideología nazi, así como su posterior desnazificación.⁹

Otro medievalista estudioso del *Ostbewegung* (movimiento hacia el Este) y la construcción de estados y sus límites en el marco de la *Ostforschung* que logró reconvertirse una vez terminada la Segunda Guerra Mundial fue Herman Aubin (1885-1969). Fue miembro de la dirección de *MGH* desde 1946, fundador de la *Verband Deutscher Historiker* (1953–1958), presidente de la *Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (1959–1965) y editor de la *Zeitschrift für Ostforschung* (1952–1966) del *Johann Gottfried Herder-Institut* de Marburg. La revista modificó su nombre en 1995 por el de *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, que mantiene hasta la actualidad. Aubin (1937: 246) consideraba la *Deutschtum* como una unidad en la historia del pueblo alemán sin fronteras y descartaba el concepto de colonización para reemplazarlo por el de *Ostbewegung*:

Wir haben gelernt, das Deutschtum allerorten als eine Einheit zu sehen, und streben eine deutsche Volksgeschichte an, die nicht mehr durch Staatsgrenzen zerrissen wird. So sind allmählich auch all die Einzelkenntnisse von deutscher Ostkolonisation in Mittelalter und Neuzeit und deutschem Kultureinfluß im Osten auf dem Wege, zu einem Gesamtbegriff zusammenzuwachsen, für den der Name der Kolonisation nicht mehr genügt. Wir sprechen von der deutschen Ostbewegung. In großen Umrissen steht deren Bild bereits fest.

⁹ <https://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/geschichtswissenschaft/seminareinstitute/osteuropaeische-geschichte/forschung/forschungsarbeiten/die-anfaenge-der-osteuropa-forschung-an-der-universitaet-tuebingen.html>

De acuerdo con el historiador Eduard Mühle (2008), Aubin habría logrado desnazificarse rápidamente; esto le habría permitido participar de la reconstrucción de la ciencia histórica en la segunda posguerra.

A partir de entonces, se conformaron dos grandes líneas:¹⁰ por un lado, el *Herder-Institut* de Marburg continuó centrado en la historia alemana en Europa oriental, si bien la modificación del título de la publicación periódica en la década de 1990 hacia *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* significó un cambio de paradigma con un cierto alejamiento con respecto a las investigaciones que resaltaban en el papel de Alemania en la región. Por otro lado, Herbert Ludat (1910-1993), Walter Schlesinger (1908-1984) y Klaus Zernack (1931-2017) construyeron la segunda vertiente direccionada hacia Europa centro-oriental desde la Edad Media.

La crítica de Walter Schlesinger (1908-1984) a la historiografía previa sobre Europa centro-oriental fue renovadora, puesto que indicaba la necesidad de despegarla de la coyuntura política alemana. En *Die deutsche Ostsiedlung des Mittelalters als Problem der europäischen Geschichte, Reichenau-Vorträge 1970-1972* (Schlesinger 1975) se problematiza la *Ostsiedlung* alemana como tema de investigación, la metodología y las diversas perspectivas de aproximación incluyendo, por ejemplo, el aporte de František Graus (1921-1989) “Die Problematik der deutschen Ostsiedlung aus tschechischer Sicht” a continuación del primer capítulo de Schlesinger, “Zur Problematik der Erforschung der deutschen Ostsiedlung”, que planteaba superar la historia alemana de manera aislada.¹¹ De hecho, el marco estaba dado por el fenómeno altomedieval de la colonización, en el cual, los colonos alemanes eran solo un factor (entre otros). El concepto de *Beziehungsgeschichte* de Klaus Zernack (1931-2017) –historiador especializado en la historia y relaciones de Alemania, Polonia y Rusia desde la Edad Media hasta el siglo XX– permitió, a la vez, repensar las relaciones de los estados centroeuropeos más allá de las limitaciones nacionales.

En 1976, Wolfgang Fritze formó el grupo de investigación *Germania Slavica* en la *Freie Universität Berlin*, que publicó una serie homónima. En el primer volumen, Wolfgang Fritze declara su objetivo:

¹⁰ <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/ostmitteleuropaforschung/>

¹¹ Este hecho es destacado por Zernack en el resumen y cierre de las jornadas que fueron la base de la publicación citada (Zernack 1975).

Als unsere Aufgabe betrachten wir es, `Untersuchungen zu den Fragen der wechselseitigen Durchgringung von slawischen und deutschem Ethnikum im Bereich der mittelalterlichen deutschen Ostsiedlung´ durchzuführen (Fritze 1980: 11).

La *Germania Slavica* como concepto, se refería fundamentalmente al este de la región del Elba y el Saale, punto de encuentro de las lenguas alemana y eslavas, mientras que el grupo de investigación se centraba principalmente en los tiempos altomedievales. De acuerdo con Winfried Schich, Fritze quería concientizar, incluso al pueblo general más allá de los colegas intelectuales, sobre el elemento eslavo presente en la historia de Alemania como parte de la identidad de la zona oriental a partir de un concepto análogo al de la *Germania Romana* de Frings, que resaltaba el elemento romano en dicha historia.¹² Además, se reconocía la otra cara: la *Slavia Germanica* que la historiografía polaca discutía y que Fritze relacionó con el factor lingüístico y no con el dominio efectivo sobre ciertos territorios.¹³

Por otra parte, el *Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO)* de la Universität Leipzig creado en 1995 le dio continuidad a la *Germania Slavica*, así como al trabajo de investigadores luego de la disolución de la *Akademie der Wissenschaften* de la República Democrática Alemana en 1991. El centro desarrolla proyectos que estudian *Ostmitteleuropa* de modo interdisciplinario desde la Temprana Edad Media hasta la actualidad. El director actual es el medievalista Christian Lübke, quien se ha dedicado al estudio de los eslavos polabos (del Elba) y es

¹² “... doch Fritze hat *Germania Slavica* ausdrücklich als Analogiebildung zu Frings’ *Germania Romana* verstanden. (...) Fritze hat sich mit dem von ihm begründeten und geleiteten Forschungsprojekt wiederholt auch an eine breitere Öffentlichkeit gewandt, der er bewußt machen wollte, daß es einen slawischen Anteil an der deutschen Geschichte gibt und daß dieser vorzugsweise im Osten des historischen Deutschland zu lokalisieren ist -ebenso wie der bereits weithin bekannte römische Anteil im deutschen Westen seinen Platz hat. Fritze wollte wie Walter Schlesinger das slawische Element als -wie man heute sagen würde- Bestandteil der ostdeutschen ‘Identität’ anerkannt wissen. Er äußerte schon 1961 in seinem grundsätzlichen Beitrag ‘Slawomanie oder Germanomanie?’ im Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, in dem er sich mit Walter Steller und anderen auseinandersetzte, die die ‘Wenden’ in Ostdeutschland zu heidnischen Ostgermanen erklärten: ‘Wir Mittel- und Ostdeutschen’ haben uns der Slawen, ‘dieses tapferen, konservativen, auch wohl ein wenig hinterwäldlerischen... Bauernvolkes nicht zu schämen, das wir zu unseren Vorfahren zählen” (Schich 2002: 273).

¹³ “Die so verstandene *Germania Slavica* verzahnt sich nach Fritze gebietsweise (z. B. in Pommerellen, den Lausitzen und Oberschlesien) mit der *Slavia Germanica*. Fritze nahm damit einen Begriff auf, der von polnischer Seite in die Diskussion gebracht worden war, bezog ihn aber nicht auf die heute zu Polen gehörenden, bis 1945 deutschen Länder, sondern wieder auf die sprachliche Situation im historischen Ostdeutschland im Vergleich mit der im Westen. Er stimmte zu, daß der *Germania Slavica* eine *Slavia Germanica* gegenübersteht -‘so wie der *Germania Romana* eine *Romania Germanica* zur Seite steht.’” (Schich 2002: 273).

una autoridad acerca de la temática del gran levantamiento eslavo de la confederación de los liutizos en 983, así como de las repercusiones socio-políticas y culturales devenidas como producto del mismo en la región. Lübke se ha interesado asimismo por el recorrido historiográfico. En “Von der *Sclavinia* zur *Germania Slavica*: Akkulturation und Transformation”, el autor reseña la instrumentalización política de la investigación histórica alemana en el área temática, que redundó en líneas generales en modelos de interpretación que unívocamente apuntaban al rescate de una cultura eslava inferior por parte de una cultura germana superior (2014: 210). Lübke considera que es la *Germania Slavica* (2014: 212), es decir, un lugar de encuentro de individuos y grupos poblacionales de habla “alemana” y “eslava”, la región donde tuvieron mayor peso fenómenos de aculturación en la Edad Media en un área que gradualmente se consolidó como Alemania (2014: 207). También es allí donde la *Ostforschung* en alianza con la ideología nazi encontró en la colonización medieval un supuesto fundamento para la justificación de los intereses políticos del *Reich* (2014: 210). Como se ha señalado más arriba, luego de la Segunda Guerra Mundial, aquella escuela repensaría el rol de los alemanes en la colonización medieval. Éstos se convertirían en colaboradores en la expansión de Occidente, tornándose en “portadores de cultura”, *i. e.*, de la cultura occidental (2014: 211).

A partir de este breve recorrido hemos observado la injerencia de factores externos a la producción académica sobre las líneas, direcciones y resultados de la misma –tanto en lo que respecta a la adaptación a las necesidades geopolíticas como a su cuestionamiento. Los estudios actuales realizan un esfuerzo en pos del despegue con respecto a las miradas puramente nacionalistas y de las interpretaciones que se centran en razones étnicas, para focalizar en aspectos socio-económicos y políticos, de ahí que, a modo de ejemplo, algunos investigadores hayan dejado de lado el uso del adjetivo *deutsche* de lado para hablar de *hochmittelalterliche Ostsiedlung*.

2. Una aproximación a los estudios bizantinos: Bizancio en la Grecia moderna

Los territorios que integraban el Imperio Bizantino, como es bien sabido, cayeron progresivamente en poder de los turcos otomanos entre los siglos XV y XVII (Constantinopla cayó en 1453; Trebizonda en 1461; Rodas en 1522; Quíos y Naxos en

1566; Chipre en 1571; Creta en 1669).¹⁴ A partir de ese momento, y a lo largo de un período que la historiografía griega denominaría como la *turcocracia*, las poblaciones de religión ortodoxa y lengua griega¹⁵ establecidas al este y el oeste del Egeo vivieron bajo la autoridad del sultán otomano. Recién a partir del siglo XVIII, y gracias a una coyuntura internacional que promovió tanto el debilitamiento del Imperio Otomano como el resurgimiento y consolidación del nacionalismo helénico, fue emergiendo lentamente la posibilidad política de la emancipación griega. En la configuración del movimiento independentista –que llevaría al surgimiento de estado griego moderno a principios de la década de 1820– jugaron un rol esencial los comerciantes griegos (especialmente vinculados al comercio marítimo),¹⁶ quienes facilitaron un creciente contacto de las poblaciones helénicas del Imperio Otomano con los países de Europa occidental.¹⁷ Durante el período de la *turcocracia*, la identidad griega había estado fundada en el elemento religioso –los griegos constituían la parte central del *millet* ortodoxo–,¹⁸ pero, a partir del creciente contacto con Europa occidental desarrollado durante el siglo XVIII, las poblaciones griegas del Imperio Otomano comenzaron a recuperar lentamente la memoria del pasado clásico y helenístico. La “recuperación” de la Grecia antigua –favorecida por la toma de conciencia respecto a la admiración que el pasado griego despertaba en Europa occidental– y el creciente desprestigio de la Iglesia Ortodoxa –cuyos intereses se veían asociados a menudo con los del Estado otomano–¹⁹ llevaron a una profunda reformulación de la identidad griega. Diversas figuras de la

¹⁴ No todo el antiguo territorio de Bizancio, sin embargo, se encontró bajo control otomano. Corfú y la mayoría de las islas jónicas, por ejemplo, estuvieron bajo control de Venecia hasta 1797, y luego de Francia, Rusia y Gran Bretaña hasta 1864.

¹⁵ Al menos en parte, porque no todas las poblaciones consideradas de origen griego habían preservado el idioma.

¹⁶ Los phanariotas (habitantes del barrio del Phanar en Constantinopla, donde se encontraba la sede del patriarcado ortodoxo) representaban, para el siglo XVIII, una clase privilegiada entre los griegos del Imperio Otomano y ocupaban cargos centrales dentro de la propia administración turca. Su rol en la configuración del movimiento independentista, sin embargo, no fue particularmente significativa, ya que gran parte de este grupo se identificaba con los intereses del gobierno otomano (Clogg 1998: 36).

¹⁷ A través, por ejemplo, del financiamiento de escuelas, bibliotecas, publicaciones y subvenciones para que los jóvenes griegos pudiesen cursar estudios en Europa occidental (Clogg 1998: 37).

¹⁸ El patriarca y los miembros de la jerarquía eclesiástica del *millet* ortodoxo eran griegos, pese a que el *millet* comprendía a ortodoxos de otros grupos étnicos (búlgaros, rumanos, serbios, valacos, albaneses, etc.).

¹⁹ La jerarquía del *millet* ortodoxo era responsable de la preservación del orden y del respeto al *statu quo* por parte de los integrantes del *millet* y podían responder con su vida de las infracciones contra la autoridad otomana. Por ese motivo, el patriarca Grigorios V y el Sínodo condenaron el levantamiento griego de 1821 (a pesar de lo cual muchos de ellos, incluido el patriarca, fueron ahorcados por los otomanos).

época influenciaron este renacimiento de la cultura antigua entre los griegos del siglo XVIII, pero probablemente ninguna fue tan representativa como la de Adamancio Koraís (1748-1833).²⁰ Koraís, formado en las ideas de la Ilustración y la Revolución Francesa, fue un gran conocedor de la cultura clásica y un promotor permanente del legado cultural de la Grecia antigua.²¹ Sin embargo, como contrapartida a su pasión por la antigüedad clásica, Koraís manifestaba un profundo desprecio hacia la época bizantina. Influenciado por autores como Edward Gibbon,²² Koraís concebía al Imperio Bizantino como una etapa de decadencia, tiranía y oscurantismo que representaba una etapa deshonrosa en la historia del helenismo. La identidad griega promovida por intelectuales como Koraís, en ese sentido, se fundaba exclusivamente en los períodos clásico y helenístico y sólo consideraba los tiempos posteriores como un momento de degradación y contaminación de la herencia dejada por los antiguos. Entre otros aspectos, Koraís fue uno de los primeros promotores del desarrollo de la *katahrevousa*, una forma “purificada” del idioma griego con la que se pretendía reemplazar al lenguaje común (*demotiki*) hablado por el pueblo a fin de subsanar la “corrupción” bizantina idioma (Mackridge 1998: 49-62). La “cuestión lingüística”, tal como se denominó al conflicto entre los defensores del *dimotiki* y de la *katharevousa*, habría de perdurar de hecho durante largo tiempo, y sólo en la segunda mitad del siglo XX (en 1976) se logró por fin que la lengua “del pueblo” adquiriese reconocimiento oficial.

El surgimiento del Estado griego moderno, por ende, trajo consigo circunstancias poco auspiciosas para el desarrollo de la bizantinística como disciplina académica. Los revolucionarios, influenciados en gran medida por figuras como Adamancio Koraís, estaban motivados por un deseo de democratización, laicismo y modernización institucional inspirado por el Iluminismo, por la Revolución Francesa y por la Guerra de Independencia de los Estados Unidos que eran escasamente compatibles con las

²⁰ Koraís, nacido en Esmirna en 1748, estudió medicina en la Universidad de Montpellier, pero poco después se volcó a su vocación por los estudios clásicos. Vivió en París entre 1788 y 1833, por lo que presencié directamente los acontecimientos de la Revolución Francesa, de las guerras revolucionarias y del Imperio Napoleónico.

²¹ A través, fundamentalmente, de la edición de obras clásicas con introducciones didácticas de su autoría (la “Biblioteca helénica”) destinadas a elevar el nivel cultural de sus contemporáneos y a promover la recepción del pasado clásico por parte de ellos (Clogg 1998: 39, 209).

²² La obra del historiador británico Edward Gibbon (1737-1794), titulada *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, es bien conocida por su definición del período bizantino como la etapa de decadencia del Imperio Romano.

características que veían representadas en el Imperio Bizantino. El hecho de que la dinastía reinante en Grecia a partir de 1833 –la casa bávara de Wittselbach– promoviese igualmente el modelo idealizado de la antigüedad clásica ayudó a ratificar de momento el lugar marginal de Bizancio.

Las circunstancias políticas, sin embargo, habrían de revertir rápidamente esta situación. Dos factores principales llevaron, en efecto, a que Bizancio pasase de ser una etapa marginal y deliberadamente olvidada de la historia del pueblo helénico a convertirse en el foco de un profundo interés político y, consecuentemente, académico. El primero de estos factores estuvo relacionado con la ambición de ampliar los territorios controlados por el naciente reino de Grecia. Al momento de la formalización del Estado griego en 1832, el reino contaba solamente con las regiones del Peloponeso, Ática y Grecia Central y Occidental, pero, dado que el territorio sólo contenía a una pequeña proporción de las poblaciones consideradas de origen griego,²³ pronto comenzó a surgir un interés por expandir las fronteras del Estado hasta abarcar en ellas a todas las poblaciones pertenecientes a los antiguos territorios helénicos. Este proyecto –conocido como la *Gran Idea*– implicaba anexar los territorios de la península balcánica, del Mediterráneo oriental, de las islas del Egeo, de Chipre y de Creta, y establecer a Constantinopla –que seguía siendo “la ciudad” por excelencia para todos los griegos– como nueva capital administrativa. Y, tal como resulta evidente, una de las justificaciones para este modelo político era la existencia del Imperio Bizantino.

El segundo de estos factores fue la necesidad de establecer una continuidad entre el pasado clásico y el Estado griego moderno. A esto contribuyó de manera significativa la obra de un historiador austríaco, Jakob Philipp Fallmerayer (1790-1861), quien en la década de 1830 publicó una serie de trabajos en los que cuestionaba la noción de una “continuidad étnica” entre la Grecia antigua y la Grecia moderna.²⁴ De acuerdo con la tesis de Fallmerayer, la “raza griega antigua” se habría extinto, y el territorio griego

²³ Hacia mediados del siglo XIX, el Estado griego contaba con menos de un millón de habitantes, mientras que el número de griegos dentro del Imperio Otomano era de entre tres y cuatro millones (Lassithiotakis 2007: 98).

²⁴ Los trabajos de Fallmerayer incluyen la *Historia de la península de Morea durante la Edad Media* (*Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*) en dos volúmenes, y los *Fragmentos de Oriente* (*Fragmente aus dem Orient*). Por sus estudios sobre Bizancio, Fallmerayer es considerado uno de los fundadores de los estudios bizantinos como disciplina académica en Alemania, que culminó en la segunda mitad del siglo XIX con el establecimiento de la primera cátedra de Estudios Bizantinos (ocupada por Karl Krumbacher).

habría sido ocupado durante la Edad Media por una mezcla de pueblos extranjeros (el Peloponeso habría sido ocupado por los eslavos, mientras que el Ática habría sido ocupada por los albaneses). A esto se añadía una visión extremadamente crítica de los griegos modernos, cuya pretensión de ser herederos de los griegos antiguos era considerada insostenible, y cuya cultura contemporánea era considerada inferior a la de los turcos otomanos (Lassithiotakis 2007: 94-95).

La obra de Fallmerayer tuvo la capacidad de alienar a los intelectuales griegos y de provocar un rechazo unánime.²⁵ Entre las figuras que respondieron a la tesis de este autor se destaca la de Constantino Paparrigopoulos (1815-1891), un oficial del Ministerio de Justicia y más tarde profesor universitario, quien a partir de la década de 1840 comenzó a rebatir en una serie de trabajos las afirmaciones de Fallmerayer respecto al origen de los griegos modernos.²⁶ A fin de elaborar su argumentación, Paparrigopoulos reintrodujo al Imperio Bizantino dentro de la historia del pueblo helénico. El período bizantino, en efecto, pasó de ser una etapa marginal del devenir histórico de Grecia para convertirse en el nexo indispensable que contactaba la antigüedad clásica con el Estado griego moderno.²⁷

La reintroducción de Bizancio dentro de la historia de Grecia no fue universalmente bien recibida. Autores contemporáneos, como Teodoro Manoussis, Pablos Kalligas, Dionisio Therianos, que permanecían fieles al “culto a la antigüedad clásica”, cuestionaron desde diversos puntos de vista la pertinencia de la visión historiográfica de

²⁵ La tesis de Fallmerayer, de hecho, ha continuado generando polémica hasta la actualidad. En 2017, un grupo de genetistas llevó a cabo un estudio de la población del Peloponeso en un intento de poner fin a la controversia. El estudio concluyó que la población del Peloponeso se encuentra genéticamente próxima a la población de Italia (y en menor medida del sur de Europa) y que tiene escaso contacto con los pueblos eslavos (cf. Stamatoyannopoulos et al. 2017: 637–645).

²⁶ Paparrigopoulos, originario de Constantinopla, había huido hacia Odesa siendo aún niño, después de que varios de sus familiares (incluyendo su padre) fuesen ejecutados durante la Guerra de Independencia de Grecia.

²⁷ Entre las obras de Paparrigopoulos pueden mencionarse *Acerca del establecimiento de ciertas tribus eslavas en el Peloponeso*, de 1843 (*Περὶ τῆς ἐποικίσεως σλαβικῶν τινῶν φυλῶν εἰς τὴν Πελοπόννησον*); *El último año de la libertad griega*, de 1844 (*Τὸ τελευταῖο ἔτος τῆς ἑλληνικῆς ἐλευθερίας*); *Manual: la historia de la nación helénica*, de 1853 (*Ἐγχειρίδιον: Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*); *Manual de historia general*, de 1849-52 (*Ἐγχειρίδιον τῆς γενικῆς ἱστορίας*); *La Iglesia Ortodoxa de Oriente. Respuesta a M. Saint-Marc Girardin*, de 1853 (*L'Église orthodoxe d'Orient. Réponse à M. Saint-Marc Girardin*); *Las evoluciones de la historia griega en nuestra época*, de 1879 (*Les évolutions de l'histoire grecque à notre époque*); *Ensayos históricos*, de 1858 (*Ἱστορικαὶ πραγματεῖαι*); *Historia de la Nación helénica*, de 1860-74 (*Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*); *Helenismo medieval y la revuelta de Nika, de acuerdo con Pavlos Kalligas*, de 1868 (*Ὁ μεσαιωνικὸς ἑλληνισμὸς καὶ ἡ στάσις τοῦ Νίκα, κατὰ τὸν κ. Παῦλον Καλλιγᾶ*); *Historia de la civilización helénica*, de 1878 (*Histoire de la civilisation hellénique*).

Paparrigopoulos y continuaron sosteniendo el rechazo tradicional que los intelectuales de la Ilustración habían sentido hacia el pasado bizantino (Lassithiotakis 2007: 107). Pese a todo, la postura de Paparrigopoulos, ayudada por la consolidación de la *Gran Idea*, fue afianzándose lentamente, al punto de convertirse hacia fines del siglo XIX en la “versión oficial” de la historia de Grecia (Lassithiotakis 2007: 107). El símbolo más ilustrativo de esta “recuperación” del pasado bizantino es quizás el hecho de que el rey Jorge I (1863-1913) –de la nueva casa reinante de Glücksburg– diera a su hijo y heredero el nombre de Constantino (quien reinó como Constantino I entre 1913-1917; 1920-1922).

La obra de Paparrigopoulos –y de otros autores movidos por el nacionalismo romántico, como Spyridon Zambelios (1815-1881)– no se caracterizó, sin embargo, por una pretensión de exactitud ni de erudición histórica (Lassithiotakis 2007: 108). Estas obras, destinadas a cumplir un rol político más que académico, no daban cuenta aún del surgimiento de la disciplina de los estudios bizantinos en términos “profesionales” (Kitromilides 1998: 25-34). Al reinsertar el pasado bizantino dentro de la historia de Grecia, sin embargo, Paparrigopoulos había dado el paso inicial para la formalización de la bizantinística como disciplina académica. La generación siguiente –integrada por figuras como Spyridon Lambros (1851-1919), Constantino Sathas (1842-1914) y Atanasio Papadopulos-Kerameus (1856-1912)– dio el paso decisivo para el surgimiento de catálogos de manuscritos, ediciones críticas, publicaciones periódicas (como la revista *Neos Ellinomnimôn*) y obras de historia (por ejemplo, biografías de los emperadores bizantinos) de carácter erudito (Huxley 1998:14-24). Estos intelectuales habrían de sentar las bases para la constitución de los centros de estudio y preservación del pasado bizantino que Grecia posee en la actualidad, empezando por el Museo Bizantino y Cristiano, fundado en Atenas en el año 1914 (aunque no fue abierto al público hasta 1930).²⁸ El museo surgió a partir de la actividad de la Sociedad de Arqueología Cristiana (fundada en 1884), que era liderada por Jorge Lambakis, quien se había formado en teología en Atenas y en arqueología cristiana en Alemania, y quien dedicó grandes esfuerzos para conformar una primera colección de artefactos bizantinos. Las dificultades de Lambakis para reunir la colección de la Sociedad de

²⁸ <http://www.byzantinemuseum.gr/en/>

Arqueología Cristiana (que sería unida en 1923 al Museo Bizantino y Cristiano) no estuvieron dadas solamente por la necesidad de recorrer el territorio en busca de materiales, sino también por la oposición de quienes (como Alejandro Papadiamantis) veían la transferencia de objetos religiosos (especialmente íconos) de las iglesias a los museos como una práctica “occidentalizadora” que iba en contra de la tradición y las prácticas del culto ortodoxo. Paradójicamente, en efecto, la reintroducción del pasado bizantino en la historia de Grecia había despertado –más allá del interés académico en el que nos centramos a lo largo de esta breve presentación– una nueva forma de nacionalismo (antioccidental, pero también antieslavo) centrado en torno a la Iglesia Ortodoxa (Shannan Peckham 1998: 91-104).²⁹

Las instituciones de investigación y enseñanza superior, sin embargo, no formalizaron la disciplina de los estudios bizantinos hasta la segunda mitad del siglo XX. Una de las primeras instituciones en hacerlo fue la fundación Nacional de Investigación,³⁰ fundada en 1958 (originalmente bajo el nombre “Fundación Real de Investigación”), un organismo público dependiente de la Secretaría General de Investigación y Tecnología del Ministerio de Educación, Investigación y Asuntos Religiosos. Entre los institutos que integran la Fundación se encuentra el de Estudios Históricos, que cuenta desde 1960 con una sección de Estudios Bizantinos. Los ejes en torno a los cuales se centran las actividades desarrolladas por el centro son 1) Archivística, paleografía y diplomacia; 2) Instituciones, sociedad, política interna y externa de Bizancio; 3) Bizancio y el mundo eslavo de los Balcanes; 4) Geografía histórica de la región de Grecia; 5) Bizancio y occidente 6) Vida cotidiana en Bizancio. Entre otras actividades, la sección de estudios bizantinos lleva adelante hasta la actualidad la publicación de la revista periódica *Byzantina Symmeikta*.³¹

La segunda institución en formalizar la disciplina fue la Universidad Nacional Capodistria de Atenas,³² la más antigua de Grecia,³³ fundada el 3 de mayo de 1837 por

²⁹ La voluntad de recuperar el pasado bizantino (y especialmente ortodoxo) como forma de construcción identitaria tiene una compleja trayectoria, que de hecho continúa vigente hasta la actualidad y se ha visto vinculado con posiciones de todo el espectro político, inclusive la izquierda (véase Makrides 1998: 141-154).

³⁰ <http://www.eie.gr/index-en.html>

³¹ www.byzsym.org

³² <https://en.uoa.gr/>

el rey Otón de Grecia y llamada en su honor Universidad Otoniana. Tras la expulsión de Otón en 1862, la Universidad pasó a llamarse “Universidad Nacional Capodistria,” en honor a Juan Capodistria (1776-1831),³⁴ primer presidente de Grecia. La Universidad sufrió diversos cambios en su organización y estructura interna a lo largo de su historia, pero la Escuela de Filosofía, dedicada a las artes y las humanidades, que fue una de las cuatro escuelas fundadas en 1837, existe hasta la actualidad y alberga el departamento de Filología (que cuenta con una orientación en Filología Bizantina) y el departamento de Historia y Arqueología (que cuenta desde 1988-1989 con orientaciones en Historia y Arqueología Bizantina, respectivamente).

A lo largo de la década de 1990 se agregaron, por último, tres nuevos programas de estudios bizantinos en universidades nacionales. El primer de ellos se desarrolló en la Universidad de Ioannina,³⁵ una de las más nuevas de Grecia. El primer paso hacia la formalización de una institución de educación superior en la región de Epiro se dio en 1954, con la fundación de la Sociedad de Estudios Epirotas. Menos de diez años después, en 1962, se estableció en Atenas un Comité Central destinado a organizar la fundación de una Universidad en Ioannina, que se fundó dos años más tarde como una rama de la Universidad Aristóteles de Tesalónica. La institución adquirió carácter independiente en el año 1970, y recién en 1984 la antigua Escuela de Filosofía fue dividida en tres departamentos: Filología, Historia y Arqueología, y Filosofía, Educación y Psicología. Dentro del departamento de Historia y Arqueología funciona desde 1995 un Programa de Posgrado en Estudios Bizantinos con especialización en Historia y Arqueología bizantina.

³³ La primera institución de enseñanza superior de Grecia fue la Academia Jónica (establecida en Corfú en 1824). Cuando las islas jónicas fueron unidas al reino de Grecia en 1864, la Academia fue cerrada con el propósito de consolidar a la Universidad de Atenas.

³⁴ Juan Capodistria, nacido en Corfú, fue parte del cuerpo diplomático ruso, y llegó a ser Ministro de Asuntos Exteriores del zar Alejandro I. En 1817 se le ofreció dirigir la *Filiki Hetería* de Odesa, pero la rechazó. Sin embargo, tras el inicio de la lucha por la independencia en 1822, dimitió de su cargo ante el zar y puso su experiencia diplomática al servicio de los revolucionarios. En 1828, cuando aún no se había reconocido la independencia del Estado griego, aceptó hacerse cargo de la presidencia del país y se convirtió en el primer presidente de Grecia.

³⁵ <http://www.uoi.gr/en/> Ioannina, ciudad ubicada en región de Epiro, es la capital de unidad periférica de Ioannina. Al igual que Tesalónica, este territorio fue incorporado al Estado griego en 1913, tras la primera Guerra Balcánica.

El segundo programa fue desarrollado en la Universidad Aristóteles de Tesalónica,³⁶ la segunda universidad de Grecia. Los primeros esfuerzos por fundar una universidad en Tesalónica fueron obra de Eleftherios Venizelos (1864-1936),³⁷ quien los consideraba como una medida política para fortalecer a los territorios recientemente incorporados al Estado griego.³⁸ La fundación de la Universidad Aristóteles, sin embargo, sólo se efectivizó en 1925 durante el gobierno de Alejandro Papanastasiou. En el año 1982, a partir de una reestructuración generalizada de la Universidad, fue creada la Facultad de Filosofía, dentro de la cual surgiría en 1996 el Centro de Investigación sobre Bizancio. Este Centro cuenta, hasta la actualidad, con cinco departamentos: Literatura griega medieval, Historia, Teología, Arte y arqueología, y Derecho.

El tercer y más reciente programa fue desarrollado en la Universidad de Creta,³⁹ fundada poco después que la de Ioannina. Esta universidad, con sede en las ciudades de Heracklion y Rethymnon, fue establecida formalmente en 1973, aunque sólo comenzó a funcionar en los años 1977-1978. La universidad cuenta con cinco Escuelas, entre ellas la de Filosofía, dentro de la cual se encuentran los departamentos de Filología y de Historia y Arqueología. En el marco de este último existe 1998-1999 un programa de Posgrado en Estudios Bizantinos con especialización en Historia, Arqueología y Filología Bizantina.

Como ha intentado mostrar esta breve presentación, la relación de la Grecia moderna con su pasado bizantino fue y continúa siendo compleja. Nuestro abordaje, centrado en el proceso de formalización de los estudios bizantinos como disciplina académica, sólo constituye una pequeña parte de la forma en que intelectuales, políticos, líderes religiosos, periodistas y artistas elaboraron la relación con Bizancio, pero sirve al menos para ilustrar las tensiones que atravesaron y aún atraviesan la mirada hacia el período

³⁶ <https://www.auth.gr/en> La ciudad fue incorporada al reino de Grecia tras la Primera Guerra Balcánica de 1912-1913, que opuso a las naciones de la Liga Balcánica (Bulgaria, Grecia, Montenegro y Serbia) contra el Imperio Otomano

³⁷ Considerado el principal estadista griego de la primera mitad del siglo XX, Eleftherios Venizelos, de origen cretense, apoyó la unión de Creta con el reino de Grecia cuando aún se encontraba bajo dominio otomano, y se convirtió en primer ministro en 1910. Venizelos desempeñó un rol esencial en las alianzas con los países balcánicos que permitieron a Grecia aumentar sus posesiones territoriales, y en la participación de Grecia del lado de los aliados durante la Primera Guerra Mundial.

³⁸ Existían planes, igualmente, para la fundación de una universidad en Esmirna, que, por supuesto, debieron abandonarse tras el desastre de Asia Menor en 1922.

³⁹ <http://www.en.uoc.gr/> La unión de Creta al reino de Grecia se formalizó al final de las Guerras Balcánicas.

medieval. Pese a su reciente desarrollo, la disciplina de los estudios bizantinos aún continúa teniendo un rol relativamente marginal en el sistema académico griego – especialmente si se la compara con los estudios clásicos– y las razones de ese desequilibrio pueden ser consideradas hasta hoy tanto culturales como políticas.

Conclusiones

Los breves estudios de caso antes presentados permiten ilustrar la forma en que la búsqueda de la identidad nacional propia de dos estados europeos en formación –como Alemania y Grecia en los siglos XIX y XX– influyó en la manera de pensar el pasado y de formalizar su abordaje académico. La construcción identitaria de los nuevos estados, fundada sobre sobre fenómenos étnicos, lingüísticos, territoriales y culturales, promovió una recuperación del pasado deliberadamente sesgada, fragmentaria, y parcial que se plasmó en el surgimiento de la llamada “historia oficial” o “versión oficial” de la historia. Tanto en Alemania como en Grecia el pasado fue concebido como un recurso funcional a la justificación y legitimación de procesos políticos y geopolíticos, y, como consecuencia de esto, la historia como disciplina académica se encontró –y se encuentra aún hoy en día– condicionada por las necesidades, los desafíos y las tensiones de un contexto en permanente reconfiguración. Pese a sus diferencias, tanto el caso alemán como el griego son representativos de la compleja relación entre la ciencia histórica y el marco socio-político en la que ésta se inserta y, en ese sentido, promueven una reflexión sobre los condicionamientos propios de la práctica historiográfica.

Bibliografía:⁴⁰

Apartado 1

Aubin, Hermann. “Zur Erforschung der deutschen Ostbewegung”. *Forschungen und Fortschritte*, año XIII, Nº 20/21, 1937, pp. 246-247.

Burleigh, Michael (1988). *Germany turns Eastwards. A study of Ostforschung in the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fritze, Wolfgang H. (ed.) (1980). *Germania Slavica I*. Berlin: Duncker & Humblot.

⁴⁰ Las referencias de las páginas web se ha ordenado de acuerdo con el orden de aparición en el texto.

Kohle, Wolfgang. "Albert Brackmann und die deutsche Ostforschung. Zum 70. Geburtstag des verdienten Gelehrten am 24. Juni 1941". *Nordostberichte der Publikationstelle*, Nº 55, 1941, pp. 1-4.

Lübke, Christian. "Von der *Slavina* zur *Germania Slavica*: Akkulturation und Transformation". *Konstanzer Arbeitskreis. Vorträge und Forschungen*, Nº 78, 2014, pp. 207-233.

Mühle, Eduard (ed.) (2008). *Briefe des Ostforschers Hermann Aubin aus den Jahren 1910-1968*. Marburg: Herder Institut.

Schich, Winfried, "'Germania slavica' – Die ehemalige interdisziplinäre Arbeitsgruppe am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin". *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands*, Nº 48, 2002, pp. 269-297.

Schlesinger, Walter (ed.) (1975). *Die deutsche Ostsiedlung des Mittelalters als Problem der europäischen Geschichte, Reichenau-Vorträge 1970-1972*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.

Vollert, Ernst. (1942). "Albert Brackmann und die ostdeutsche Volks- und Landesforschung", en Aubin, Hermann, Brunner, Otto, Kohlte, Wolfgang y Papritz, Johannes (eds.). *Deutsche Ostforschung. Ergebnisse und Aufgaben seit dem ersten Weltkrieg I*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, pp. 1.11.

Zemack, Klaus. (1975). "Zusammenfassung: Die hochmittelalterliche Kolonisation in Ostmitteleuropa und ihre Stellung in der europäischen Geschichte", en Schlesinger, Walter (ed.). *Die deutsche Ostsiedlung des Mittelalters als Problem der europäischen Geschichte, Reichenau-Vorträge 1970-1972*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, pp. 783-804.

<https://www.zois-berlin.de/ueber-uns/das-zois/>

https://www.deutschlandfunkkultur.de/neues-institut-fuer-osteuropaforschung-arbeitsfeld-mit.1008.de.html?dram:article_id=376281.

<https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/ostforschung/>

<http://www.mgh.de/geschichte/geschichte-allgemeines/>

<https://mittelalter.hypotheses.org/4036>

<https://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/geschichtswissenschaft/seminarinstitute/osteuropaeische-geschichte/forschung/forschungsarbeiten/die-anfaenge-der-osteuropa-forschung-an-der-universitaet-tuebingen.html>

Apartado 2

Clogg, Richard (1998). *Historia de Grecia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huxley, George (1998). "Aspects of modern Greek historiography of Byzantium", en Ricks, David y Magdalino, Paul (eds.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Hampshire: Ashgate, pp. 14-24.

Kitromilides, Paschalis (1998). "On the intellectual content of Greek nationalism: Papanigopoulos, Byzantium and the Great Idea", en Ricks, David y Magdalino, Paul (eds.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Hampshire: Ashgate, pp. 25-34.

Lassithiotakis, Michel. "Une Grèce Chrétienne," *Présence de Byzance*, 2007, pp. 91-182.

Mackridge, Peter (1998). "Byzantium and the Greek Language Question in the nineteenth century," en Ricks, David y Magdalino, Paul (eds.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Hampshire: Ashgate, pp. 49-62.

Makrides, Vasilios (1998). "Byzantium in contemporary Greece: the Neo-Orthodox current of ideas," en Ricks, David y Magdalino, Paul (eds.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Hampshire: Ashgate, pp. 141-154.

Shannan Peckham, Robert (1998). "Papadiamantis, ecumenism and the theft of Byzantium," en Ricks, David y Magdalino, Paul (eds.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Hampshire: Ashgate, pp. 91-104.

Stamatoyannopoulos, George y otros. "Genetics of the peloponnesean populations and the theory of extinction of the medieval peloponnesean Greeks", *European Journal of Human Genetics*, 25, 2017, pp. 637-645.

<http://www.byzantinemuseum.gr/en/>

<http://www.eie.gr/index-en.html>

www.byzsym.org

<https://en.uoa.gr/>

<http://www.uoi.gr/en/>

<https://www.auth.gr/en>

<http://www.en.uoc.gr/>

POETAS ESLOVENAS

El no-camino de la heroína en *Mujer ajenjo*, de Svetlana Makarovič

Paula Irupe Salmoiraghi (UBA)

paula_irupe@yahoo.es

Resumen:

En *Mujer ajenjo*, el lugar de la poeta y su voz se ven directamente enraizados en las voces populares del folclore y la oralidad. La tradición femenina, marginada durante siglos al lugar de “lo natural” y lo animal como inferior al hombre culto, ha sostenido desde siempre la importancia de estas voces comunitarias y acusadas de “salvajes” por los centros de poder (Pinkola Estés, 2010). Los personajes y motivos que la poeta nos muestra son productos de un trabajo personal y colectivo femenino de introyección, validación y pervivencia de voces ancestrales.

No vemos escenas bélicas, violentas y entramadas en la lógica del premio y el castigo, el vencedor y el vencido, en consonancia con el héroe tradicional estudiado por Joseph Campbell (1972), sino que aparece un tipo de heroísmo no lineal sino circular, centrado, plural, dotado de capacidad de reproducción, memoria, narración y solidaridad como bienes primordiales. Este arquetipo heroico, que he llamado “heroína” a falta de nombre más apropiado y alejado de binarismos, se relaciona de igual a igual con los vivos y los muertos (“Canción vespertina”) y con todas las “personas” (Viveiros de Castro, 2014) que componen su espacio vital (“Vecino montaña”, “Girasoles”, “Deuda”).

Palabras clave: Makarovič – heroísmo – Eslovenia

Svetlana Makarovič, poeta, dramaturga, narradora y actriz, nació en Eslovenia en 1939 y es considerada actualmente la principal referente de la poesía de los Balcanes en la segunda mitad del siglo XX. Sus posturas respecto del medio literario y político de nuestra época la han transformado en un personaje polémico. De ella dice Julia Sarachu, traductora al castellano de su poesía:

...es quizás la voz más original y potente de la poesía eslava contemporánea. En 1974, con la publicación de su libro *Mujer ajenjo* sacudió la estructura conservadora de la escena cultural yugoeslava dominada exclusivamente por hombres. Pero solo después del éxito indiscutible de su obra poética y teatral para niños, que la llevó a la fama y a transformarse en un personaje público, fue imposible ignorarla y obtuvo el

reconocimiento como poeta. Sin embargo, su relación con el campo intelectual continúa siendo problemática, pues para Makarovič la poesía es “un cuchillo filoso” que el poeta debe usar para herir las formas cosificadas del pensamiento y la hipocresía de la sociedad en la que vive. De este modo, la función del poeta es despertar a su pueblo del letargo de las instituciones y las estructuras de poder naturalizadas que lo adormecen, para devolverlo a la contemplación de la realidad desnuda. (Sarachu, 2018, 767)

Mujer ajenjo, poemario editado en Buenos Aires por Gog y Magog, es una selección de toda su poesía hecha por la autora misma. A través del libro vemos cómo el lugar de la poeta y su voz se ven directamente enraizados en las voces populares del folclore y la oralidad, en la tradición ancestral natural que el sistema de violencias patriarcales en que vivimos desfigura y destruye. Dice Makarovič en entrevista realizada por Sarachu:

MAKAROVIČ: No diría que mi poesía es pesimista, no es una descripción del mundo sino un reflejo del mundo. El mundo es horrible, desde que existe la humanidad existe el deseo de matar al semejante, matar a la otra gente, matar lo que está vivo, matar lo que es más débil, matar todo lo que es diferente. Por eso hay guerra, todo tiempo es tiempo de guerra porque la guerra nace con la humanidad desde el principio; quiero decir, mi postura frente a la guerra es mi postura frente al mundo. Esto lo tomo como una posición realista frente al mundo. No amo al mundo, no quiero a mi vida, porque si hubiera tenido la opción de nacer en este mundo o no, hubiera dicho “por favor, no”. Pero como Dios no existe no tengo con quien quejarme, entonces escribo poesía de la misma manera que un compositor escribe su música. (Sarachu, 2018, 768)

La tradición femenina, marginada durante siglos al lugar de “lo natural” y lo animal como inferior al “hombre” culto, ha sostenido desde siempre la importancia de estas voces comunitarias y acusadas de “salvajes” por los centros de poder (Pinkola Estés, 2010). Esta característica de la poesía de Makarovič da vitalidad a sus versos y a las traducciones de ellos que llegan hasta nosotras:

En sus poemas la sonoridad, la rima y su vinculación con la cultura oral y la lengua materna resultan decisivas. Dado que no hay en Makarovič un procedimiento racional de construcción de una idea objetiva que el traductor puede identificar para comenzar desde allí su intento de reconstrucción, sino una búsqueda, a partir de la materialidad sonora de las palabras, para hacer surgir el poema como reverberación de voces antiguas que

actualizan en su interior la experiencia de una genealogía femenina que se retrotrae hasta Ajda, la mujer esclava originaria. (Sarachu, 2018, 796)

Los personajes y motivos que la poeta nos muestra son productos de un trabajo personal y colectivo femenino que trenza introyección, validación y pervivencia de voces ancestrales. Los personajes y creencias paganas le sirven para rechazar el mundo del catolicismo impuesto por encima de la vida salvaje y natural que pervive como sustrato. En sus propias palabras:

... yo a San Juan no lo voy a reconocer, yo llevo en mi corazón al Krešnik pagano, el bello Jorge por ejemplo que es el que enciende, alimenta, las fogatas, lo que el cristianismo después proclamó como pecaminoso. El cristianismo entonces determinó que la erótica, el sexo, debía encuadrarse en una linda ley, pertenecer a una institución bendecida. El Krešnik pagano por otro lado para mí representa el coger universal. Y expresamente utilizo esa palabra “coger” en el sentido de coger a la naturaleza, las plantas, los animales, los pájaros y a la otra gente; utilizo la palabra con toda intención, “jebanje” (coger), es una palabra eslovena, es una palabra eslava y la quiero utilizar con todo el sentido y no peyorativo, porque coger es la esencia, el fundamento, el inicio de toda vida. (Sarachu, 2018, 772)

La poeta articula así lo que Donna Haraway en *Manifiesto para cyborg* (2018) define como “una imagen condensada de imaginación y realidad material”, un cuerpo (del poema, de la poeta y de las heroínas) que canta “al placer de la confusión de fronteras y a la responsabilidad de su construcción” (Haraway, 2018, 11). Como el cyborg de Haraway, las heroínas de Makarovič son opositivas, utópicas e inocentes, producen acoplamientos en un ecosistema como “polis tecnológica basada parcialmente en una revolución de las relaciones sociales en el oikos, el hogar. (donde) La naturaleza y la cultura son redefinidas: la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado e incorporado por la segunda.” (Haraway, 2018, 13)

En los poemas de *Mujer ajenjo*, hay múltiples formas de heroísmo pero no vemos escenas bélicas, violentas y entramadas en la lógica del premio y el castigo, el vencedor y el vencido, en consonancia con el héroe tradicional estudiado por Joseph Campbell (1972). Aparece un tipo de heroísmo no lineal sino circular, centrado, plural, dotado de capacidad de reproducción, memoria, narración y solidaridad como bienes primordiales.

Este arquetipo heroico, que he llamado “heroína” a falta de nombre más apropiado y alejado de binarismos, se relaciona de igual a igual con los vivos y los muertos (“Canción vespertina”) y con todas las “personas” (Viveiros de Castro, 2014) que componen su espacio vital (“Vecino montaña”, “Girasoles”, “Deuda”). A través de las heroínas de los poemas de Makarovič se cumple la canibalización o “tecnodigestión” de las dicotomías, de los “dualismos orgánicos y jerárquicos que controlan los discursos de Occidente desde Aristóteles”:

la mente y el cuerpo, lo público y lo privado, el organismo y la máquina, lo animal y lo humano, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado, están puestos ideológicamente en entredicho (...) El hogar, el sitio del trabajo, el mercado, la plaza pública, el propio cuerpo, todo puede ser dispersado y conectado de manera polimorfa, casi infinita, con enormes consecuencias para las mujeres y para otros... (Haraway, 2018, 41)

La yo lírica de Makarovič toma del folclore esloveno la sabiduría transmitida por los cantos y las rondas para alimentar su creatividad y sostenerse como poeta individual enraizada en la tradición popular más que letrada. Tanto el “hada noble” como la “décima hija”, “la bruja”, la alimentada por el burja (“Ser solo”), Verónica que hace huir a Jelengar pero no puede evitar cargar con el perfume del miedo que él produce en todas las mujeres, la no-novia y no-madre de “La noche oscura”, la amiga del ciervo que escapa en “Cacería”, la que puede ser a la vez una flor y un monstruo, la que debe atravesar el pueblo de los babosos que han matado a la hija, la mujer del zarzal, Bvantinova, que está muerta, cuya memoria es un basurero del “hombre” pero aún así es la encargada de parir el atardecer entre las hayas, son heroínas dotadas del poder del conocimiento heredado, de la memoria, del sacrificio por el grupo y de la comunión con personas de todos los reinos naturales. Sus recorridos son cíclicos (“la luna rejuvenece para mí, / rejuvenece, envejece” y “cada cien años nos volvemos a encontrar”) y sus cuerpos son anfibios entre los reinos de la lógica falocentrada.

Estas heroínas se mueven en la imagería de la fragmentación y la reconstrucción de los cuerpos y los territorios. El principio que las hace subvertir el orden de los mitos patriarcales es el poder de la Vida/Muerte/Vida (Pinkola Estés, 2010) como entidad eterna y arquetípica de cuya voz toda poesía es manifestación creativa. Para ellas, el

lenguaje poético no es un medio de comunicación sino un placer sagrado, aquello que Ivonne Bordelois (2005) llama “una forma, acaso la más elevada, de amor y de conocimiento” (p. 12) y “un tejido fuerte y resistente, y tan necesario a nuestras vidas como la nutrición” (p. 25).

El devenir poético se suma al todo universal y compartido (“el mundo es la tumba y la cuna”) y no clasificable en nacionalidades, lenguas traducibles u olvidables o cargos jerárquicos definidos por las guerras (“El verdugo”) y las relaciones binarias en las que “seremos lápidas uno para el otro” (P. 75).

En Makarovič, lo infantil y lo animal no son disvalores ni etapas a superar sino que se integran al cuerpo de la heroína como bienes. En “Juego de niños”, por ejemplo:

JUEGO DE NIÑOS

Me gusta comer cerezas rojas,	estaban de pie en el umbral,
y las negras aún más,	contaron las vidas,
me gusta apartarme del camino de la gente,	estas son mías, estas son tuyas, estas
cada año más,	son de él.
estaban de pie en el umbral,	
contaron las cerezas,	Me gusta cantar canciones,
estas son mías, estas son tuyas, y	insultar aún más,
estas son de él.	me gusta también callarme,
	cada año aún más,
Me gusta mirar las amapolas rojas,	estaban de pie en el umbral,
y las negras aún más,	contaban cadáveres,
me gusta la niebla y el atardecer,	estos son míos, estos son tuyos, estos
cada año más,	son de él.

Lo lúdico aparece unido a lo vegetal (las cerezas) y al placer de los sentidos (deambular, la niebla, el cantar y el silencio), en antítesis con lo clasificatorio y lo bélico que cuenta cadáveres, propio de la épica masculina y nacionalista.

Del mismo modo, en “Soga” y en “El mundo es así”:

SOGA

Soga negra,

ciega,

¡fuera de mi corazón!,

yo te conjuro tres veces

con esta hierba roja de junio,

con este trébol exquisito:

¡Fuera!, hacia donde está tu hogar,

entre aquellos, que viven de a dos,

entre aquellos, que se comen uno al otro,

para que nunca más vuelvas.

¡Fuera!, hacia donde está tu hogar,

entre aquellos, que viven de a dos,

que se pisan uno al otro,

para que nunca más vuelvas.

¡Fuera!, hacia donde está tu hogar,

entre aquellos, que viven de a dos,

de a dos, con su atadura,

para que nunca más vuelvas,

soga negra,

ciega,

tres veces envuelta alrededor del mundo.

Florece, florece para mí hierba roja,

mil veces lindo trébol.

La “hierba roja” y el “lindo trébol” son los que florecen para la heroína que expulsa de sí al elemento violento propio de “los que viven de a dos” y “se pisan uno al otro”, a la vez que se ríe irónica de los que se hacen daño unos a otros mientras sostienen que eso es lo natural e inmodificable:

EL MUNDO ES ASÍ

Nosotros vamos por el mundo,

uno a otro nos hacemos daño,

uno a otro nos hacemos daño,

el mundo es así.

Yo correré y te cazaré,

porque es algo que ambiciono,

porque es algo que ambiciono,

ya es así el mundo.

Te voy a arrancar el ojo

porque me molesta mucho

porque me molesta mucho

ya es así el mundo.

Con tus lágrimas voy a limpiar el piso,

porque me gusta tener la casa limpia, ya es así el mundo.
porque me gusta tener la casa limpia,

La poeta, en cambio, la que rehuye los contactos humanos dominados por la frivolidad, la crueldad y el statu quo, “se aferra a la palabra vos, /porque yo significa frío” (“Nacido”, p. 105) y de este modo borra sus límites corporales y lingüísticos para zambullirse en un universo pletórico de multiplicidades y calores donde son posibles todas las formas de vida otras, tal como vemos en el poema que cierra *Mujer ajeno* (p. 115-116):

LA AGUJA

Camina camina la aguja silenciosa
ligera, con pasos minúsculos de acá para allá,
cose con apenas visible hilo
uno con el otro.
Que siga cosiendo, que siga cosiendo
a mí con vos, a vos con él,
cuanto más densa es la costura,
menos palabras pronuncio.
Pincha, tira, tensa
delgado, filoso, hilo ardiente,
cuando te das cuenta, ya es demasiado tarde,
con mil puntadas estás cosido.
Garganta con garganta, la tuya con la mía,
cada vez más denso, cada vez más fuerza,
la piel se injerta en otra piel,
cada vez más apretado, cada vez más cálido.
Junta las mejillas, las espaldas,
los pechos, los miembros sudados,
ya siento tu aliento de odio,
ya no podés apartarte de mí.

Qué es mío, qué es tuyo,
apuntás con la piedra entre mis ojos –
la aguja se apura, pincha la palma,
que se afloja y la deja caer.
Lo que fue anudado,
no se puede desatar
y lo que fue arrugado,
nunca más se alisa.
A uno se le corta el aliento
y presiente y reconoce.
El camino se revela solo.
Es un camino para uno solo.
Se estremece con fuerza, se lanza,
arranca la piel de los huesos,
se levanta entre los harapos del cuerpo
y se pierde en la oscuridad.
Allá en lo desconocido. Allá en lo alto.
Fue y es y será.
Allá en lo infinito. Allá único.
Esa estrella sobre la montaña.

Bibliografía:

- Bordelois, Ivonne (2005) *La palabra amenazada*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.
- Campbell, Joseph (1972) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haraway, Donna. (2018) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata. Letra sudaca.
- Makarovič , Svetlana. (2010) *Mujer ajeno*. Buenos Aires. Gog y Magog.
- Pínkola Estés, Clarisa. (2010) *Mujeres que corren con los lobos*. Buenos Aires. Planeta.
- Salmoiraghi, Paula (2012) “Cruce de espacios, identidades y tradiciones en *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos”. Disponible en <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0333%20SALMOIRAGHI,%20PAULA.pdf>
- Sarachu, Julia (2018) Tesis doctoral: “Interpretación de la historia de la poesía eslovena a la luz de los procesos políticos, sociales y culturales que incidieron en la constitución de Eslovenia como Estado nacional independiente”.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2014) *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires. Tinta limón.

El objeto como contención del sí mismo en la obra poética de Saša Vegri

Julia Sarachu (UBA)

sarachuj@hotmail.com

2018 Docente UBA, FFyL: Seminario de Literaturas Eslavas Meridionales.

2017 Dra. en Letras de la UBA. Título de la tesis: “Interpretación de la historia de la poesía eslovena a la luz de los procesos políticos, sociales y culturales que incidieron en la constitución de Eslovenia como estado nacional independiente”.

2009 hasta la actualidad. Integra el Proyecto UBACyT dirigido por Dra. Susana Cella. Actualmente código: 21020180600135BA.

2004 hasta la actualidad. Docente en escuelas secundarias públicas de La Plata.

2003-2013. Codirectora de la editorial Gog y Magog, especializada en poesía y narrativa contemporánea argentina, latinoamericana y traducciones. Publicó los libros de poesía *Transformaciones* (2004) y *Las bellezas del lobo* (2007), las novelas *Cuatro ojos ven más que dos* (2005) y *Muñequitas rusas* (2009), y numerosas traducciones de poesía eslovena.

Resumen:

La poeta eslovena Albina Vodopivec (1934-2010), quien escribió bajo el seudónimo de Saša Vegri, egresó en 1955 de la Facultad de Artes de Ljubljana, donde se especializó en historia del arte. Es posible identificar en su obra la influencia de la pintura metafísica que abrió el camino al surrealismo: mediante diversos procedimientos el sujeto lírico genera lo que podríamos denominar un efecto de desrealización de los objetos cotidianos. Por ejemplo en las diferentes series que integran el libro *Zajtrkujem v urejenem naročju* [1967] (*Desayuno en el regazo ordenado*), Vegri organiza los elementos que componen el hogar y las relaciones familiares como un universo simbólico en el que el sujeto lírico funciona como punto de articulación que establece una relación dramática entre dos mundos: el mundo terrenal y concreto de los objetos materiales y las actividades domésticas, y un mundo espiritual o la búsqueda de un más allá de lo real en que la experiencia fragmentada de lo cotidiano intenta reintegrarse como totalidad simbólica. Este ir y venir entre las preguntas existenciales de la interioridad subjetiva y los problemas reales del mundo material que cercan y asfixian al sujeto, genera una dialéctica de la figura poética que se resuelve en la yuxtaposición de la referencia al sujeto con la imagen de un objeto material muy concreto y hasta banal, en la que finalmente se resumen las diatribas metafísico-existenciales del sujeto lírico.

Palabras clave Poesía – traducción – Eslovenia - existencialismo

La poeta eslovena Albina Vodopivec (1934-2010), quien escribió bajo el seudónimo de Saša Vegri, egresó en 1955 de la Facultad de Artes de Ljubljana, donde se especializó en historia del arte. Es posible identificar en su obra la influencia de la pintura metafísica que abrió el camino al surrealismo: mediante diversos procedimientos el sujeto lírico genera lo que podríamos denominar un efecto de desrealización de los objetos cotidianos. Por ejemplo en las diferentes series que integran el libro *Zajtrkujem v urejenem naročju* [1967] (*Desayuno en el regazo ordenado*), Vegri organiza los elementos que componen el hogar y las relaciones familiares como un universo simbólico en el que el sujeto lírico funciona como punto de articulación que establece una relación dramática entre dos mundos: el mundo terrenal y concreto de los objetos materiales y las actividades domésticas, y un mundo espiritual o la búsqueda de un más allá de lo real en que la experiencia fragmentada de lo cotidiano intenta reintegrarse como totalidad simbólica. Este ir y venir entre las preguntas existenciales de la interioridad subjetiva y los problemas reales del mundo material que cercan y asfixian al sujeto, genera una dialéctica de la figura poética que se resuelve en la yuxtaposición de la referencia al sujeto con la imagen de un objeto material muy concreto y hasta banal, en la que finalmente se resumen las diatribas metafísico-existenciales del sujeto lírico. Por ejemplo, en el poema I de la serie “Balcón”:

I

El mundo tiene cuatro lados

N S

E O

y

el balcón

Estrujado de esta manera

pensás, que esto es todo,

y pensás, que tenés un dueño

y fiebre

y una casa guardada en la sombra.

De allí arrojás:

poseído, desechado.

Todo te permitís,

cuando los niños roban en el bar

huevos pintados con cáscaras de cebolla,

y pensás, imaginás

y tirás un lazo al aire,

un lazo para la forma, que viene

y se va,

y la calle está plegada

y el hombre está en la calle
y son las dos
y es la biblia en seis libros
y hay cola frente a la caja
y fue antes diez,
seis, siete.
Lentamente tomás el helado
y de a poco,
con la cuchara.
Después te llena el sol,
te llena hasta el borde,
porque en una palabra, todavía sos de
barro,
todo y entero.
Desde el nacimiento horroroso,
desde el nacimiento inevitable,
y limpio,
limpieza demencial en el nacimiento.
Toda cabeza
abre la boca con fuerza
y prepara barricadas.
Entonces caés en la sonrisa
exprimido hasta el final:
satisfecho,
no pensás en la rata,
no pensás,
que en esto hay alguna verdad.
Dejás el tenedor,
dejás el cuchillo,
dejás las vísceras de la digestión,

dejás:
y pequeños caprichos
y pequeñas cajas
y pequeñas letras
y pequeños niños
y pequeños antepasados;
hurgás desde la mandíbula.
Deslizás,
y esto no es totalmente normal,
cómo deslizás
por los pequeños niños,
por los pequeños caprichos,
y también por las pequeñas pinzas de la
fiebre
hacia la onda radiante de la fiebre
y decís,
que todo está aquí,
precisamente aquí:
esta hoja junto a la lámpara,
esta casa al lado de la sombra,
este corazón de escarabajo del pobre Kafka.
Ay, de espaldas,
todo el tiempo,
todo el tiempo de espaldas
caminás por el vacío hacia el cielo,
caminás solo con las piernas:
así las dos delanteras,
así las dos traseras,
y todo el tiempo de espaldas.
En la mirilla

y estás: la gente
dada vuelta de pie.
¿Cómo mentimos?
Así mentimos:
con los dientes en el pan,
con las manos en el trabajo.
Pero también existe todo lo demás,
y no vale el esfuerzo,
que agrupa las langostas
en rebaño hacia una nube.
De este modo hacia la nube,
de este modo hacia la lluvia,
hacia el bacalao
secado con romero,
que tiene
la fuente de la paz en las escamas
y sal en las fibras.
Así
y también de otro modo
podés pensar;
solo podés desenterrar,
sacar de la tierra,

rodear, cercar,
humedecer con saliva,
mucho de cualquier cosa que estés
haciendo,
así.
Pero todo es menos que agradable,
si el molino de viento
y la gran inundación de tentáculos
agarra un solo pensamiento.
Después sigue esa succión,
así de lento, a fondo,
por tiempo ilimitado
(nunca es para siempre)
siempre por algún tiempo indeterminado.
Y el pensamiento mantiene con toda la
fuerza
a los hermanos, las hermanas,
se adhiere al boulevard, a las arcadas,
cuando con el alma de la esponja marina
se lanza hacia todas las direcciones del
mundo
y busca el talón.
(Vegri, 2010, pp. 51-54)

Ya desde el comienzo el poema establece los puntos cardinales como determinación cósmico-universal en relación con el punto de referencia finito del objeto “balcón” desde el cual enuncia el sujeto lírico. A partir de la definición de la posición de enunciación, comienza una diatriba subjetiva que intenta integrar los elementos concretos de la experiencia finita fragmentaria (la casa, los niños, la calle, el hombre, la biblia, el helado, el tenedor, el cuchillo, etc.), con las preguntas metafísicas y existenciales que proyectan la experiencia más allá de lo real en la búsqueda de un

sentido unificador de lo cotidiano: “Estrujado de esta manera/ pensás, que esto es todo”, es decir que la casa, la fiebre, las ocupaciones, la vida material, son el único sentido implicado en la existencia. Sin embargo a partir de esa experiencia proyecta un anhelo que va más allá de lo inmediato: “De allí arrojás:/ (...)/ Todo te permitís”. La posición de enunciación material finita “estruja” al sujeto, lo cerca, pero luego “De allí” la reflexión se abre, “se arroja” y se permite todo. Observamos otro movimiento similar del sujeto lírico en el mismo poema más adelante: de la acción de comer un helado al sol, el sujeto lírico se transporta hasta la pregunta existencial por el nacimiento y la condición humana finita: “Desde el nacimiento horroroso,/ desde el nacimiento inevitable”. De este modo, establece un paralelismo entre la boca abierta del que nace y la boca abierta del sujeto que está tomando un helado. La acción simple y banal de comer un helado lleva hacia la sensación de plenitud, de satisfacción, que transforma la experiencia en una experiencia cósmico-universal en la que el sujeto se siente reintegrado a la totalidad, recupera el sentido de su existencia: “Entonces caés en la sonrisa/ exprimido hasta el final:/ satisfecho”. La negación del pensamiento acerca de la verdad de la rata equivale a la intuición de un sentido que integra los aspectos fragmentados de la existencia finita, por la negación del esto puntual se afirma el todo: “no pensás en la rata,/ no pensás,/ que en esto hay alguna verdad”. A continuación el poema plantea un nuevo movimiento de imágenes que reproduce el procedimiento anterior: en la medida que “deja” y se “desliza” por encima de los objetos y acciones cotidianas finitas y banales, recupera la sensación de totalidad: “y decís,/ que todo está aquí,/ precisamente aquí:/ esta hoja junto a la lámpara”. Y desde la sensación de totalidad, desde la recuperación del sentido, vuelve y resignifica lo mínimo cotidiano, que representa por ejemplo en el objeto “lámpara”. El todo está “junto a la lámpara”, es decir no en el objeto sino en la yuxtaposición del sujeto lírico con el objeto material. El sujeto es el punto de articulación de los mundos escindidos: el mundo cotidiano de los objetos materiales y reales, y el mundo espiritual (el sentido) más allá de lo cotidiano, pero que se coloca (por intermedio del sujeto) exactamente junto a él. A continuación el sujeto que estaba “junto a” lo real se ubica “de espaldas” al mundo material. Siempre la posición del sujeto representa una forma de relación entre los dos mundos que el sujeto en sí articula. En este caso, en relación de oposición al mundo cotidiano-material lo

percibe como mentira: “¿Cómo mentimos?/ Así mentimos:/ con los dientes en el pan”. Las acciones concretas del sujeto finito se le manifiestan como sin sentido. Pero estas reflexiones llevan al sujeto lírico a la consideración contraria: “Así/ y también de otro modo/ podés pensar”. Este “otro modo” de pensar se representa mediante la sucesión de los verbos “desenterrar”, “sacar”, “rodear”, “cercar”. Las mismas acciones cotidianas pueden interpretarse al revés, es decir como esfuerzo de la reflexión subjetiva por “cercar” el sentido, como búsqueda de un sentido totalizador de la experiencia que “el pensamiento mantiene con toda fuerza”. El final inesperado resulta una metáfora excepcional de cómo el ser humano busca y busca un sentido totalizador más allá de lo real, pero queda encerrado en su límite existencial: como la esponja marina que “se lanza en todas las direcciones del mundo” a través del océano, pero termina en su función que es limpiar la mugre del talón. De modo que más allá de las aspiraciones existenciales, de la grandeza de su proyección como parte del universo oceánico, termina reducida a la función miserable de ser un objeto de uso cotidiano en el baño, como si no pudiera desembarazarse de su naturaleza en tanto entidad particular finita.

Esta conciencia de finitud insuperable se representa en la obra de Vegri mediante la lucha de imágenes contrastantes que llevan a un mundo casi onírico, y a su vez ironiza con los contrastes que siempre exhiben cierto sarcasmo. De este modo desarma el modelo orgánico de la vida doméstica tradicional eslovena, lo tritura con la desarticulación de las imágenes, los conceptos, los valores; de ahí el irracionalismo que manifiesta la construcción poética de Vegri: pensamientos que se interrumpen o se contradicen, ideas que no se terminan de expresar, puntuaciones inesperadas. Podríamos decir que el procedimiento que detectamos en el sujeto lírico de Vegri como un aferrarse a los objetos, ese anclaje que fija la diatriba del sujeto lírico en la cosa material, tiene un antecedente significativo en la obra del poeta esloveno de la segunda mitad del siglo XIX Simon Gregorčič (1844-1906). La diferencia radica en que el sujeto lírico en Gregorčič busca, a través de la fijación en el objeto, contener la dispersión política y social (el sujeto lírico refiere directamente al sujeto colectivo, lo individual se articula con lo social); mientras que Vegri en su poesía utiliza un procedimiento análogo, pero concentrado en la contención de la dispersión del ser como sí mismo individual cercado por el entorno inmediato familiar y cotidiano (existencialismo). En

Gregorčič, hay una concentración hacia el objeto, mientras que en Vegri se manifiesta una dislocación, una fractura entre dos mundos (el mundo real concreto cotidiano y el mundo espiritual de las aspiraciones por articular lo escindido en una totalidad o sentido más allá de lo real concreto), por eso no hay estructura racional del lenguaje (lo que dificulta la traducción). En esa lucha entre las aspiraciones y la realidad, el sujeto lírico de Vegri se aferra a los objetos para no perderse en esa lucha, y los objetos también en este caso están atravesados por ó condensan, son cifra podríamos decir, de lo colectivo, y lo colectivo es lo ancestral; la lucha de su pueblo está presente pero como contexto lejano, como algo ancestral que se arrastra. En el momento en que escribe Vegri (1967), después de la Segunda Guerra Mundial, en la poesía de posguerra, la reconstrucción del sí mismo individual aparece en primer plano. Veamos como ejemplo dos poemas que podemos relacionar para observar el mecanismo por medio del cual la concentración en el objeto y la acción concreta lleva a la reconstrucción del sí mismo que recupera en sí lo ancestral tradicional, y de ese modo enlaza el presente de la enunciación con el pasado y lo proyecta hacia lo el futuro. Los textos que vamos a poner en relación para analizarlos son el poema III de la serie “Sueño bordado” y el poema VI de la serie “Canciones de cuna al miedo”:

III

<p>En la oscuridad desagradable vuelan las lechuzas jóvenes alrededor de sus nidos. En el eco de las paredes Vive la joven y ondula su paso entre los tallos. En la bandeja reina un lucio muerto con la reverberancia de la luz en la columna vertebral. En el mantel de lino hay migas de pan</p>	<p>y pájaros. Un caballo sarnoso se revuelca en la ceniza, su freno está en el río. La puerta abierta arroja grietas de luz sobre el vestido de lino. El murmullo del cuchillo, que tantea en la grasa y busca el camino hacia la sangre. El olor de la transpiración, como el olor después de una inundación,</p>
---	--

se propaga

(Vegri, 2010, pp. 27)

con las anchas velas del viento.

VI

Estos ojos

son un cielo abierto con fuerza,

como lo imaginó

nuestro antepasado del siglo X.

La corona del único dios

reparte limosna

del tesoro,

donde canta el oro

su larga y hambrienta canción de manos.

He aquí el hambre en el tenedor del ángel,

que atraviesa el corazón del pobre cordero,

para saciar el estómago del soldado,

dormido en la esquina de los tiempos lejanos,

resumidos en la piedra silenciosa.

Aquí se derrite el largo invierno

y esculpe el cráneo de la tierra.

Aquí se encuentran la razón

y la muerte

y grandes ilusiones

de fecundidad.

En estos ojos habita la mandíbula oxidada

del dragón sanguinario,

bordado de miedo

y de los recuerdos entumecidos de los

ancianos.

Aquí está el trono del camino largo,

que parió incontables rutas,

para que las plantas del pie las acaricien

y la espera por lo desconocido.

Estos ojos,

este paraíso maldito,

que sopla la rebelión sorda y muda

contra la eternidad,

este llamado

desde los rincones de los siglos,

estas vísceras

soberbia de mal gusto

y elevada impotencia,

este sabor amargo

de cal ácida,

este tejido suave de tul

en la boca de los jóvenes muertos,

esta grasa gorda

en el espejo profundo,

esta esperanza vacilante

en el bote del vientre del pez,

que con el hocico corta

el camino turbio

para ellos y su innumerable descendencia.

(Vegri, 2010, pp. 40-41)

En el primer poema, la poeta describe desde la perspectiva del observador distanciado una escena tradicional hogareña objetiva. Enfatiza los aspectos sensoriales de la captación de la escena: media luz que permite delinear los objetos, los olores principalmente, y en la imagen táctil donde el cuchillo y la mano tantean la grasa y se introducen en la carne del pescado, lo objetivo comienza a internalizarse, focaliza y se vuelve subjetivo por lo íntimo de la impresión. Luego en el segundo poema la exploración de lo subjetivo produce un encadenamiento de la impresión hacia la experiencia, y de la experiencia hacia la historia que es al mismo tiempo historia personal e historia colectiva de un pueblo. La mano que tantea la grasa y profundiza en la carne del pescado en el primer poema, lleva al sujeto de la enunciación a una interiorización de la propia carne y sangre retrospectivamente, estableciendo la genealogía del pueblo que se remonta hasta los orígenes, y vuelve al presente de la enunciación, donde el círculo temporal de la comunidad se cierra como totalidad que viaja dentro del vientre de un pez que surca el océano hacia destino incierto. En el primer poema, el sujeto de la enunciación comienza a configurar la imagen como construcción objetiva a partir de una mirada impersonal de estética realista, y mediante un zoom focaliza en la acción cotidiana femenina de preparación de los alimentos para ser ingeridos por la familia; esta focalización lleva a una internalización que transforma la actividad en impresión, la impresión en experiencia y la experiencia nuevamente proyecta hacia la objetividad de la existencia comunitaria, concepto a la vez subjetivo y objetivo porque establece la participación del individuo en un todo existencial que es a la vez íntimo y exterior. Por un lado, mediante su actividad cotidiana, la mujer crea lo colectivo en la medida que alimenta, sustenta el cuerpo comunitario; por otro, elabora la conciencia nacional mediante su actividad en el lenguaje, como trasmisora de la lengua nacional y como poeta. Y no es un cocinar que produce la comida como objeto de disfrute, de goce estético separado de la vida, en el caso de Vegri el cocinar se plantea como acción para sustento básico de la vida orgánica. Recordemos a Sor Juana cuando en la respuesta de Sor Filotea afirmaba que aunque le prohibieran leer y escribir, tan solo el acto de preparación de los alimentos como experimento alquímico le permitía reflexionar y desarrollar un pensamiento filosófico, e incluso llegó a afirmar que si Aristóteles hubiera guisado podría haber elaborado mejor su teoría. En el caso de Saša

Vegri no hay una reflexión acerca de la escritura o el acto de creación poética, la actividad de la mujer automáticamente genera ese movimiento de la cultura de lo subjetivo a lo objetivo y al revés, de lo objetivo a lo subjetivo. El sujeto lírico en Vegri plantea que la cultura es la trasmisión de la lengua y la nutrición del cuerpo, ambas actividades a cargo de la mujer durante el desarrollo del proceso histórico. Desde esa perspectiva no sustenta el concepto de nación a partir de la diferencia con otro, otra nación, otra cultura, o el agrupamiento amigo-enemigo que genera la oposición con otras naciones en circunstancias bélicas (como por ejemplo en la poesía de Simon Gregorčič); por el contrario presenta el proceso de alienación en la cultura que produce el estado, como una actividad concreta de regeneración del cuerpo individual y colectivo, del cuerpo finito concreto real y el cuerpo espiritual de la nación.

La serie “Sueño bordado” (de la que extrajimos el poema III citado anteriormente) intenta reintegrar simbólicamente (como por procedimiento onírico) una serie de elementos que aparecen como figuras fragmentadas del imaginario doméstico tradicional/ancestral esloveno. Por ejemplo en el poema I de la serie:

I

<p>Los dientes hambrientos de la bestia en la piel, que ha reseca el viento. La montura desgastada, se asienta en la telaraña. En las costillas de la catedral, en sus piedras resuena el coro de niños, que ya se volvieron viejos</p>	<p>de extremidades marchitas. Desde el ícono mira a la bella, que el hábito monástico le oscurece la memoria. Un gran cuervo negro traga goloso las cuentas del rosario. (Vegri, 2010, p. 25)</p>
---	---

En cambio en la serie “Canciones de cuna al miedo” el sujeto lírico se concentra en la descripción de la dinámica que genera la acción de un sujeto dual elidido (todos los verbos aparecen en dual, el dual es una característica específica de la lengua eslovena),

en principio enigmático, que condiciona el comportamiento del sujeto lírico: por un lado la acción en dual cerca y envuelve al sujeto lírico hasta provocar una sensación de asfixia, y por otro abre el círculo cerrado de las limitaciones subjetivas hacia afuera de la casa, hacia la apertura mental que implica la curiosidad, o genera la irrupción de lo inesperado en el contexto rutinario de lo conocido. En la medida que avanzan los poemas de la serie descubrimos detrás del dual la figura de los hijos del sujeto lírico. Pero a través de un movimiento de inversión, cuando el sujeto dual elidido alcanza su determinación por medio de la focalización en las partes del cuerpo de los hijos (“sus piernas”, “sus manos”, “su voz”) hacia el final de la serie, entonces en el último poema genera una especie de salto desde los ojos de los hijos hacia el sujeto colectivo nacional que encuentra detrás de esos ojos (poema VI de la serie que citamos anteriormente). Observemos la transformación entre el poema V y comienzo del poema VI:

V

De esta manera desde los cuatro rincones
este lugar
se derrumba sobre mi voz,
entrelazada y afinada,
de sus cuerpos.

Los llamo
para saber qué quieren,
para atar las sílabas
con costumbres desde sus bocas.

Vienen asustados,
o callan animados.

No sé más, qué quiero,
no sé nada más:
como se arranca el silencio
con nuestra presencia,
como respira la piedra
en el muro izquierdo
ni que narra

la superficie de la mesa,
ensuciada incesantemente por los niños
con la comida.
Quiero recordar,
qué ha nacido de mí
en sus ojos
y qué anudaron
ellos mismos en sus ojos
como los mendigos anudan en su atadajo
milagroso.
Con las manos
no los puedo tocar,
porque mi mano
cubierta de voz,
porque mi mano
empujada por los pensamientos,
porque mi mano,
este milagro de cinco dedos,

estuvo todo el día
en el fondo de todos los asuntos
y está impregnada de fragancias,
que las entrega a las comidas,
y porque es terca
e insensata.
La coloco en cualquier lugar
y la miro,
hasta que se desliza
delante de mis ojos,
luego miro la superficie de la mesa,
y después,

no hay ni lugar
ni mano.
En la pequeña eternidad,
que burla el chirrido de las horas,
viven mis dos hijos
con incontables juegos
y un camino constante,
que siempre desean
para sus piernas,
para sus manos,
para su voz.

VI

Estos ojos
son un cielo abierto con fuerza,
como lo imaginó
nuestro antepasado del siglo X.

(...)

(Vegri, 2010, pp. 38-40)

Ese derrumbe del entorno sobre el sujeto lírico que produce la acción de los niños, luego abre a la percepción del sí mismo en sus ojos, que permite enlazar el presente de la enunciación, determinado por el condicionamiento al que lo someten las tareas domésticas y maternas que reducen al sujeto lírico a su condición de finitud insuperable, con la ceguera del no saber/no recordar, con la historia individual y colectiva que reintegra al sujeto en una totalidad más allá de sí mismo, que lo incluye y lo arrastra junto con todos los elementos fragmentarios y dispersos que conforman dicha totalidad hacia un futuro que se aparece como incierto. Del sin sentido de lo cotidiano pasa, a través de la visión especular en los ojos de sus hijos (que permite la

reintegración de los elementos fragmentados y dispersos en una totalidad de sentido), a un nuevo sin sentido: el futuro del todo que se mueve como un pez a través del océano hacia la nada. Podríamos decir que en general la relación entre la serie “Sueños bordados” y “Canciones de cuna al miedo” es la siguiente: en la primera, mediante la superposición onírica de imágenes, reconstruye como visión objetiva un universo simbólico a partir de la articulación de elementos característicos del imaginario doméstico tradicional esloveno; mientras que en la segunda serie a partir de la interacción con el sujeto dual, el sujeto lírico construye el imaginario doméstico como experiencia actual de finitud irreductible, que al final del poema se proyecta hacia lo colectivo histórico a través del punto de inflexión que establecen los ojos de los hijos como reflejo especular del sí mismo. Aquello que en la serie “Sueño bordado” se presenta como descripción onírico-objetiva, luego en “Canciones de cuna al miedo” se manifiesta como experiencia subjetiva e intersubjetiva que actualiza lo inconsciente ancestral.

Vegri nació en 1934, vivió durante su infancia la Segunda Guerra Mundial, y pertenece a la primera generación de intelectuales educados en las instituciones culturales-estatales del régimen socialista. Dicha generación construye su obra tomando como referencia y punto de partida la obra y posición ideológica del poeta partisano Edvard Kocbek (1904-1981), quien, en tanto combatiente y sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial, plantea y cuestiona en su poesía la parálisis social generada por el sentimiento de terror a consecuencia de la experiencia bélica, y el conflicto ético que surge cuando las fuerzas impulsoras de la revolución se transforman en una nueva forma de organización estatal opresiva. Los poetas de la generación posterior a Kocbek van a construir sus obras en respuesta y solución al problema del repliegue en la intención (por terror y conflicto ético) que verificamos en la obra de Kocbek. Vegri en su obra propone una salida irracional o modo irracional de pasaje a la acción: a través de la fractura y la dislocación del discurrir lógico que enlaza de manera acrítica los sucesos cotidianos, emerge la verdad, surge el sentido que recupera la conexión del sujeto con el mundo.

Bibliografía:

Vegri, Saša (2006). *Zajtrkujem v urejenem naročju* [1967]. (Traducción inédita Julia Sarachu). Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

La configuración cíclica del tiempo en la obra poética de Svetlana Makarovič

Ámbar Servín (Facultad de Filosofía y Letras - UBA)

aservin@live.com

Ámbar Servín es estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires y docente de Español Lengua Extranjera.

Resumen:

Los poemas que constituyen la obra de Svetlana Makarovič configuran una temporalidad cíclica a través de dos mecanismos principales. Por un lado, el establecimiento de los ciclos de la naturaleza como criterio para medir y segmentar el tiempo; es decir, las estaciones, así como los períodos que marcan los ciclos vitales de las plantas se vuelven el principio organizador de la vida, a la manera de las sociedades primitivas. Por el otro, la reiteración de motivos, sintagmas, e incluso versos completos produce referencias que, a la manera de catáforas, establecen también ciclos internos a los textos, que parecen volver sobre sí mismos.

La elaboración de esta temporalidad, contraria a la de una concepción lineal –moderna–, adquiere sentido en la obra de Makarovič como otra de las instancias de agresión a las que se ha asociado su labor poética. A través de ella, se propone la primacía de lo natural por sobre lo cultural y, de esta manera, se cuestiona el discurso histórico y sus instituciones aledañas.

Palabras clave: Svetlana Makarovič – poesía - temporalidad cíclica – ritmo - naturaleza

La poetisa eslovena Svetlana Makarovič ha caracterizado ella misma su obra como un modo de resistencia frente a los órdenes institucionales, como una búsqueda por restituir un sentido primordial de las cosas anterior a la configuración de las relaciones que rigen la vida humana en el mundo moderno. Cada texto poético es entendido, entonces, como un espacio de ataque o agresión a las estructuras dominantes y sus lógicas de funcionamiento¹.

El objetivo del presente trabajo es analizar el modo en el que la configuración de una temporalidad propia en esos poemas constituye uno de los movimientos principales por

¹ Cita tomada de la entrevista que le realiza Julia Sarachu en su tesis doctoral. v. Sarachu, 2017.

medio de los cuales se materializa este gesto de agresión. Esta construcción está signada por el establecimiento de ciclos, cuyo carácter reiterativo se opone a las concepciones lineales –modernas– del tiempo, concepciones que a la vez sustentan y legitiman los discursos históricos, una de las instituciones a atacar. Esto se logra por medio de dos mecanismos principales. Por un lado, los ciclos de la naturaleza son entendidos como el criterio principal para medir y segmentar el tiempo; así, las estaciones y los períodos que marcan la vida de las plantas se vuelven el principio organizador de la vida, al modo de lo sucedido en las sociedades primitivas. Por el otro, la reiteración de motivos, sintagmas, e incluso versos completos, produce referencias que, a la manera de catáforas, establecen también ciclos internos a los textos, que parecen volver sobre sí mismos.

En este sentido, observamos que la reiteración de motivos configura una temporalidad cíclica que opone resistencia a la linealidad propia del discurso escrito, correlativa con el progreso defendido por el discurso histórico. Esta particularidad, sumada a una serie de procedimientos por medio de los cuales se busca la asimilación del yo lírico a la naturaleza, establecería un sistema por medio del cual se busca violentar los elementos culturales o de carácter institucional. De esta manera, se propone la primacía de lo natural por sobre lo cultural deslegitimando los discursos institucionales.

Entendemos que la lógica que subyace a esta funcionalización de la ciclicidad como elemento reordenador es la lógica de lo que Gilles Deleuze ha caracterizado como la del *ritornelo*, agenciamiento territorial que resultaría de la unión de tres fuerzas: las del caos, las terrestres y las cósmicas. Por medio de la reiteración del *ritornelo* se intentaría fijar un centro que es a la vez hogar y punto de escape: se busca organizar un espacio, crear un principio de orden en el caos (2014). En efecto, observamos un afán por “poner las cosas nuevamente en su lugar” (Sarachu, 2017: 772) por medio de este mecanismo, de volver a ese orden primordial a través de la desestabilización de la organización institucional del patriarcado.

Los poemas “El tercero”, “Manantial”, “En este frío” y “Jugo de niños” tienen versos enteros que, de acuerdo a esta lógica, se repiten a la manera de estribillos. Estos estribillos funcionan como ese principio ordenador y territorial por medio del cual se

busca establecer orden y delimitar lo que es propio del texto. A la vez, la repetición de esos versos al interior del texto es por sí misma una forma de violentar del carácter lineal de la escritura, frente al cual se resiste en un texto que trama relaciones internas y, de esta manera, vuelve sobre sí mismo², para atacar así la propia noción de avance. De este modo, se delimita ese centro circular en torno del cual –y por fuera del que– se encuentra el caos. Esto es particularmente notable en “Juego de niños”: el poema está estructurado en torno a la repetición del motivo base “Me gusta.../ y...aún más,/ me gusta.../ cada año aún más/ estaban.../ contaron.../ estas/os son mías/os, estas/os son tuyas/os, estas/os son de él” (Makarovič , 2010:35). La insistencia en la progresión del tiempo (“cada año aún más”), sumada a la mutación de esa base original resultaría en un cambio. Sin embargo, la misma reiteración de esa estructura desestabiliza ese progreso, sumado al hecho de que la estrofa final destaca que ese progreso solo deriva en el silencio y en la muerte, hacia donde tiende la canción.

Frente al caos exterior, los poemas de Makarovič son críticos en tanto establecen su propio ritmo: crean un sentido contrario al del medio del que surgen. Por medio de la configuración de esta temporalidad otra, esas reiteraciones funcionan como centro estable alrededor del cual se articula la lógica de los textos que apunta a desestabilizar la linealidad y el progreso para restituir esa dirección distinta de la hegemónica, entendida como original. Además, si consideramos su obra poética como un todo, vemos que se propone un sistema de motivos que se reiteran y establecen, además, relaciones entre los distintos textos, insistiendo en ellos como si también se tratara de estribillos.

En otro orden de cosas, aparece tematizado el afán por medir el tiempo y sus períodos a través de la referencia a los tiempos marcados por la naturaleza: los ciclos de las estaciones pasan a ser el criterio principal para medir el paso del tiempo y, con ello, la reiteración se vuelve inevitable. Esto nos parece particularmente claro en los poemas “La flor” y “Girasoles” puesto que en ellos el yo lírico se presenta particularmente cercano a lo vegetal, al punto de asimilarse totalmente con plantas y flores. En efecto, leemos en “Girasoles”: “ahí estaré de pie tanto tiempo, / hasta ser un girasol” y “mis hermanos vegetales” (Makarovič, 2010: 21). Tanto los girasoles como el yo lírico, presencias de carácter femenino, son entendidas como parte de un mismo conjunto y no

² Sobre insistencia y resemantización de palabras y sintagmas en el lenguaje poético v. Tinianov, 2010.

son diferenciables. El papel de la luz solar es el que rige los estados y el movimiento de los girasoles y la inevitable oscuridad de la noche es percibida como una presencia amenazante e ineludible frente a la cual la única actitud posible es la espera. Observamos esta misma asimilación en el caso de “La flor”, poema en que el yo lírico se define desde el primer verso del poema como perteneciente al reino vegetal: “[y]o soy una pequeña flor”. Nuevamente, lo inevitable de los ciclos naturales se percibe en la presencia por venir de un tiempo adverso: “casi es otoño” (81), que perjudicará justamente a los que conserven sus esperanzas de continuar produciendo: “le pesará/ a quien esté lleno de semillas” (81).

Vemos, entonces, que la progresión de estaciones que se siguen las unas a las otras, siempre siguiendo el mismo orden y rigiendo los tiempos de los vegetales es la referencia principal al momento de situar la acción en el tiempo. En “La hierba negra”, leemos: “[l]legó ese tiempo, / cuando florece la hierba negra” (53), y lo encontramos también en poemas de carácter narrativo como “El espejo” y “El cucú”. En el primero de ellos, se define de manera puntual el presente en el que se desarrolla el relato (“esta noche”), a la vez que se repiten una serie de acciones atravesadas por una noción de repetición de un tiempo específico y de características particulares, que es el que determina esas acciones: “como siempre, después de cada estación,/ y otra vez” (29). En el segundo, vemos también que la condición para la predicción en torno a la cual se estructura el texto está dada por el florecimiento del ajeno, de acuerdo a sus ciclos naturales: “[c]uando las flores del ajeno estén dulces/ en las gotas rancias y amargas se coagulen, / cuando se termine el año del ajeno” (21). Esa profecía es caracterizada como una peregrinación eterna y sin progreso. El corte temporal está dado por el inicio de la peregrinación, que a la vez es algo que se reitera de acuerdo a las estaciones a lo largo de los años. El tiempo que inicia es el de la maldición, no el de la historia: la vida que narra es la de la aislada/recluida de la sociedad de origen.

Ese tono profético lo encontramos también en otros textos. Lo inefable de estas predicciones está dado por el hecho de que la condición temporal está atravesada por las leyes que gobiernan la naturaleza: si la condición es la llegada de una de las estaciones o la evolución natural de una planta, no hay posibilidades de que no se cumpla. Ese discurso profético se construye por medio de la utilización de frases en futuro como

“[n]unca llegarás” (21), de la misma manera que sucedía en “Girasoles”, donde esa presencia amenazante asociada en la oscuridad se materializa en la forma de predicciones funestas: “[l]os pájaros picotearán/ mis ojos girasol” (21). También encontramos este mecanismo en “Škopnik”: “[l]legará, llegará la primavera verde/ y reverdecerá el ajenjo” y “Škopnik flotará por el aire” (97); nuevamente, la predicción es infalible porque se atiene a la lógica natural.

Así, lo determinante para los seres que protagonizan la poesía de Makarovič es la naturaleza. Tal vez, esta característica de su obra adquiera su máxima expresión en los poemas “Ser solo” y “Los helechos”. En el caso de “Ser solo”, el personaje protagonista es caracterizado como una presencia femenina de carácter ambiguo, totalmente asimilado a la naturaleza aunque no es completamente animal ni vegetal: “[n]acida del zarzal,/ [...] de la piel de su cuerpo/ brotan *escamas y plumas,/ pelaje, corteza*, agujas, *ramas*, el *musgo* oscuro y áspero la caliente,/ *espinas* le acarician la garganta/ [...] la *hierba* ondea en cabeza “ (39) ³. Mientras que espinas, corteza, hierba y musgo son propias de las plantas, escamas, plumas y pelaje son de los animales. De origen vegetal, aunque con características de ambos reinos, es imposible definir tajantemente la identidad de este ser híbrido. La elaboración misma de este personaje funciona como modo de resistencia a binarismos o categorías cerradas. Creemos que esta asociación radical de lo humano –y, en particular, de lo femenino– a la naturaleza, forma parte del procedimiento estudiado por Sarachu y del que afirma que:

[e]l sujeto lírico en Makarovič [...] niega o rechaza [...] las formas de vinculación derivadas de la institución del patriarcado (la familia, el estado, la ley humana, la razón, la religión católica), e intenta [...] recuperar un sentido vital original que surge a partir del corte con los vínculos institucionales y la profundización en la soledad del sí mismo particular, de la cual emergen los arquetipos mitológicos como símbolos de ese sentido primordial que permanece oculto en el fondo de la conciencia y sale a la luz, surge y se objetiva por medio de la práctica poética (Sarachu, 2017: 782).

Precisamente, se busca recuperar ese sentido vital original por medio de la configuración de identidades híbridas cuyas experiencias tienen características principalmente vegetales, atravesadas por las fuerzas de la naturaleza. Su carácter

³ El subrayado es nuestro.

ambiguo les brinda un carácter contestatario a las formas de vinculación patriarcales, que tienden a definir y clasificar en tanto ordenan las sociedades en las que nos manejamos. Aún más, llegamos a encontrar poemas en los que está casi completamente negado cualquier léxico relativo a elementos culturales, propios de las civilizaciones. Esto sucede, por ejemplo, en “Ser solo”, donde las únicas palabras que formarían parte de una serie de lo cultural son “cuna” y “tumba”, palabras que hacen referencia, precisamente, a los momentos que delimitan una vida. Estos elementos figuran también asimilados, borrando las diferencias entre ambos y dotando a la vida humana de ciclicidad: “el mundo es la tumba y es la cuna” (Makarovič, 2010: 41).

En “Los helechos” es donde observamos más claramente la primacía de lo vegetal/natural por sobre lo humano/ cultural. En él, leemos que “los helechos permanecen” (91) y que el único rastro de civilización es una “[c]asa extinguida”; los helechos ocupan el espacio en toda su extensión, volviéndose una presencia omnipresente. Por medio del uso de la primera persona del plural y -otra vez- del tiempo futuro, se configura un “nosotros” que funciona como una presencia opuesta a los helechos y su constancia; lo humano, por oposición a lo vegetal, tiende hacia su propio fin. Nosotros, el yo colectivo, “nos callaremos” y “desapareceremos” mientras que, más allá del paso del tiempo, los helechos se mantendrán iguales a sí mismos, poblando el mundo.

Finalmente, el borramiento de los elementos culturales constituye uno de los mecanismos por medio de los cuales Makarovič conforma una estética en la que lo natural invade los espacios de la civilización. No creemos que esto sea otra cosa que lo ya advertido por Steka cuando afirma que, en la poesía de Makarovič, “[l]a primera persona del plural se refiere a cualquiera, el prevaleciente tiempo presente hace que el lector entienda los poemas como atemporales, válidos para todos los tiempos” (1995: 13); ese carácter universal y atemporal que destaca Steka, en parte está dado por esa ausencia de marcas de contexto o de historicidad. En su lugar, lo que aparecen son las marcas de la naturaleza que ingresa a la vida humana y la empieza a condicionar con sus propios tiempos y leyes, distintos de los de las civilizaciones modernas que están caracterizados por una linealidad histórica. Entonces, la vida pasa a estar regida por las

condiciones de la luz, la temperatura, la lluvia... que exceden los controles y ordenamientos institucionales.

En los poemas de Svetlana Makarovič se conforma, entonces, una temporalidad circular. Esto se logra por medio de dos recursos principales que son la reiteración de motivos y estribillos y la asociación de los tiempos humanos a los de la naturaleza, y funciona como modo de ataque a las diversas instituciones sostenidas por la modernidad y el patriarcado, en tanto cuestiona su concepción temporal y, en consecuencia, defiende la primacía de lo natural –que tiende a asociar con lo femenino– frente a lo cultural.

Bibliografía:

Deleuze, Gilles (2004). “1837- Del ritornelo” en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, pp. 317-358.

Makarovič, Svetlana (2010). *Mujer ajeno*. Buenos Aires: Gog y Magog.

Sarachu, Julia (2017). “La representación de la existencia como lucha en la obra de Svetlana Makarovič” en Interpretación de la historia de la poesía eslovena a la luz de los procesos políticos, sociales y culturales que incidieron en la constitución de Eslovenia como estado nacional independiente (Tesis de doctorado). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Stoka, Tea (1995). “Poesía eslovena contemporánea. Una mirada global” en *Poesía eslovena actual*. XXIII. Nro.87, pp. 9-21.

Tinianov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.

DESAFÍOS EN LA TRADUCCIÓN DE POESÍA ESLAVA

Traducir poesía en la prosa. Dušan Šarotar o la compasión

Florencia Ferre

mariafferre@gmail.com

Florencia Ferre (1965) es editora, traductora y escritora. Ha traducido entre otros autores a Aleš Šteger, Dane Zajc, Alojz Ihan, Lili Novy, Jani Virk, Mojca Kumerdej, Suzana Tratnik, Edvard Kocbek, Dušan Šarotar y Fran Levstik.

Ha publicado el libro de poemas *El río* (1997) y, en coautoría con Cecilia Pernasetti, el libro de etnografía *Inventario de sabores. Un viaje por la cocina tradicional de Belén, Catamarca* (2013). Entre sus libros de poemas inéditos están *Milagro de la mujer fea* (2002), *Seis meses té* (2010), y *A estos nombres* (2013).

Su traducción de la novela *Panorama*, de Dušan Šarotar, recibió el Premio de los Lectores César López Cuadras 2017 (Sinaloa, México).

Resumen:

Este trabajo reflexiona acerca de la experiencia de traducir al autor esloveno Dušan Šarotar. Aborda aspectos de la traducción de lengua eslovena bajo la perspectiva de un solo autor traducido, su estilo y temas recurrentes y el resultado de la traducción como obra literaria autónoma.

Palabras clave: Narrativa eslovena - español - traducción

Dušan Šarotar nació en 1968 en Murska Sobota, Prekmurje, Eslovenia. Aunque ha escrito también poesía, la mayor parte de su obra hasta el presente es en prosa, y para mayor comodidad de los editores, libreros y –dudosamente– de los lectores, se la constriñe a la categoría de novela.¹ Dušan Šarotar es además fotógrafo y guionista de cine documental y de ficción.²

¹ Publicó *Potapljanje na dah* [Buceo a pulmón] (1999), *Nočitev z zajtrkom* [Bed and Breakfast] (2003), *Biljard v Dobrayu* (2007, en español *Billar en el hotel Dobray*, Villa María, Eduvim, 2018), *Ostani z mano, duša moja* [Quédate conmigo, alma mía] (2011) y *Panorama* (2015, en español *Panorama*, Guadalajara, Arlequín, 2016); dos libros de cuentos: *Mrtvi kot* [Punto ciego] (2002) y *Nostalgija* (2010); tres libros de poemas: *Občutek za veter* [Sensación del viento] (2004), *Krajina v molu* [Paisaje en modo menor] (2006) y *Hiša mojega sina* [La casa de mi hijo] (2009) y un libro de ensayos: *Ne morje ne zemlja* [Ni mar ni tierra] (2012).

² Su cortometraje *Mario miraba el mar con ojos enamorados*, basado en uno de los cuentos de *Punto ciego* y con guion del autor, ganó en 2016 el premio *Global short film award* de Nueva York y el premio al mejor cortometraje en Ningbo, China, en la selección de cine de Europa Central y del Este. Como

La prosa de Šarotar discurre sobre el tránsito, sobre el transcurrir, sobre el pasaje, el cambio y la transformación. Y por eso es también histórica. Parece llevarnos a ese punto entre la vigilia y el sueño cuando la memoria parece más ávida y más clara, aunque no sabemos bien qué es realidad y qué es materia de los sueños. Y en ese estado nos transmite una actitud casi taoísta hacia lo que se presenta como “los acontecimientos”, donde el acontecimiento se entreteje de manera magistral con la anécdota aparentemente trivial, ocasional y cotidiana.

En *Panorama* –un relato sobre el curso de los acontecimientos–, su novela más reciente, el narrador es un escritor esloveno que viaja a una residencia en Galway para terminar de escribir una obra, y entreteje varios hilos narrativos: el de un periodista albanés emigrado que ofrece viajes por Connemara para turistas y viajeros; el de Jane, una canadiense que viajó a Galway en busca de sus orígenes; y más adelante los encuentros con amigos y conocidos de los Balcanes en Amberes, Bruselas o Gante. Es, como lo resume Nicholas Lezard en una de las reseñas de la novela, “un lento paneo por el paisaje europeo, de oeste a este” y es también una ampliación, una reverberación, un eco “un zoom in de lo que había provocado al autor a irse, salir tan lejos como pudiera” (Lezard, 2016). La superposición del discurso directo e indirecto, la inclusión de fotografías del autor, la corriente imparable de referencias, citas, fuentes (a Sebald mismo, a Andrić, además de la presencia del poeta Gregor Strniša.)

Quédate conmigo, alma mía es una nouvelle, cuyo escenario es un transatlántico que va de Génova a Estados Unidos y una durante el trayecto a un hombre y una mujer que tienen en común el amor por la fotografía y por el maestro Julius Schönauer, fotógrafo judío esloveno muerto en Auschwitz.

Panorama condensa los rasgos que venían delineándose en su obra anterior y, aunque parece ineludible inscribirlo en una tradición literaria centroeuropea que incluye a G. W. Sebald –que además está nombrado directamente en la novela–, y a Magris, tiene la marca propia y en esta obra más consolidada de su autor. (Cf. Watts, 2016).

Pero no es sólo la hibridación de géneros –que finalmente, como dice la traductora de Sebald al español, es el recurso mediante el cual Cervantes inventó la novela (Gómez García, 2005)–, lo que distingue a Šarotar. Cada uno de sus textos pone a prueba la

fotógrafo, ha montado varias muestras en su país y en el extranjero. Algunas fotografías de su serie “Almas” están en la colección permanente del Museo de arte de Murska Sobota.

agilidad del lector –de la traductora–, que con dedos de prestidigitador debe navegar a más de dos aguas para descifrar un objeto iridiscente que apunta a varias direcciones y admite por eso múltiples miradas y relecturas.

El alma recorre la obra de Dušan Šarotar –dicho sea de paso, la palabra para “alma” en esloveno es *duša*–, como una presencia sensible de lo intangible: el viento (Občutek za veter es el título de su primer libro de poemas), la luz y la sombra (que recorre Ostani z mano, *duša* moja, cuyo hilo conductor es el fotógrafo Julius Schönauer), el sol como testigo vigilante entre la niebla sobre un lugar perdido en la llanura (el ojo que observa Murska Sobota en Billar en el hotel Dobray). Los nombres también recorren su obra: el uso de los nombres propios de personas que han vivido realmente se vuelven nombres de personajes. El procedimiento desconcierta y dobla la apuesta de la ficción. El abuelo Franz Schwartz en Billar en el Dobray; presumiblemente todos los nombres en Panorama, el fotógrafo Julius Schönauer en Quédate conmigo, alma mía, se entremezclan en la ficción y desde ahí parece posible acceder a la realidad, que es, cuando menos, abrumadora.

Billar en el Dobray es el relato de los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial en Murska Sobota. El viaje de regreso de uno de los sobrevivientes de la deportación y confinamiento a Auschwitz, el abuelo del autor. El personaje no tiene una sola línea en el texto, es un testigo mudo de los cambios drásticos que han ocurrido en su ciudad natal.

Un narrador omnisciente, que por momentos adopta el punto de vista del personaje sobre el que está narrando, nos muestra a los personajes con sus dobleces y pliegues desde distintos ángulos, y siempre en alguno de ellos está de lo humano lo más pedestre, lo más íntimo, como en el frágil oficial húngaro que resiste hasta último momento y sin convicción el sitio de Murska Sobota, y que ante la inminente entrada del Ejército Rojo huye con su tropa usando a los prisioneros de guerra como escudo para dispararles luego en medio de la llanura cuando ya no le sirven como defensa, y que camina por la habitación de hotel con medias de seda de mujer para aliviar sus pies hediondos y enfermos. O como en Lina, la puta joven, que quizá intuye que es hija de la puta vieja, Caramelito Neni, y que se une a los “ilegales”, a la resistencia, para lograr salvar a su amante, el soldado húngaro y desertor Kolosvary.

En su comentario a “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin, Antoine Berman (2015: 196) dice que la obra y la traducción están en una relación “topológica” diferente respecto de la lengua. Y retraduce la metáfora de Benjamin para oponer el macizo forestal de la lengua en el que resuena la obra, en el que está “enterrada” la obra, al eco que puede llegar a esa lengua “al descubierto” de la traducción.

La lengua eslovena, lengua de “iluminaciones” –como la llama el gran escritor esloveno nacido en Basilea Lojze Kovačič, cuya lengua materna era el alemán–, de filigranas y detalles, donde la interdependencia es exacta, los deícticos inequívocos, y la profusión verbal admite una enorme gama de matices para distintos sonidos o formas de movimiento, es un desafío a nuestra capacidad de traicionar, a esa capacidad para traicionar que invoca Fabio Morábito como el salto ineludible para volverse traductora o traductor.³ Claro que también los campos semánticos de ambas lenguas no se corresponden, y las asociaciones son distintas, de modo que un mismo adjetivo sin duda puede traducirse con muchas variaciones. Uno de los que registré como ejemplo es *razpuščen*, que traduje por “descarriada, disoluta”, para tropa; por “enmarañados” cuando alude a los cabellos de una mujer, y por “decadente” cuando se habla de una banda de músicos.

Uno de los desafíos de traducir a Dušan Šarotar es para mí no perder esa atmósfera de recuerdos en duermevela, de ensoñación que leo en su manera de narrar y al mismo tiempo no volver dulcificada o melindrosa la prosa en nuestra lengua.

Sus largas oraciones y extensos párrafos tienen muchas marcas de oralidad, directas e indirectas. En el plano del discurso se permite no pocas veces giros que retoman una frase que fue interrumpida por largas digresiones (torej: bueno entonces, entonces, digo entonces), y en el plano de la narración hilvana las voces del narrador en un juego de cajas chinas donde habla el narrador que cuenta lo que dice un personaje que cuenta lo que dice otro personaje y todo eso en discurso directo sin marcar.

³ No es cierto que esta palabra corresponde a esta otra. Eso es aparente. En el diccionario. Pero en la vida... Por decir algo: perro-cane. Dices “Nadie pierde”. Pero no, luego te dices: “No hay perros callejeros en Italia, pero sí los hay en México –y muchos–” (ahora no hay). Y entonces la figura del perro en México no es la misma. Ni siquiera una equivalencia tan simple como esa es realmente confiable. / Este vértigo metafísico de la imposibilidad de encontrar equivalencias... [...] esta misma incapacidad de traicionar. Que es para mí lo que hay que hacer, para empezar a ser traductor: aceptar que hay que traicionar. Si no puedes aceptar eso, no puedes ser traductor. Y el tema de la traición siempre me ha interesado en ese sentido. Está muy presente en El idioma materno el tema de la traición. Y creo que empezó sobre todo en la práctica de la traducción.” (Morabito 2015)

La lírica está presente todo el tiempo en la prosa de Šarotar, que en sus propias palabras, aunque no se considera un poeta, sí siente profundamente la responsabilidad, la urgencia de lo poético también en lo épico para decir “cómo es ser humano en esloveno” (Šarotar, 2015).

Además, y en particular en *Billar en el hotel Dobray*, se alternan con la lengua eslovena pasajes en la lengua de la región de Prekmurje, y algunas expresiones de la lengua húngara propias de esa zona de frontera. ¿A qué formas dialectales traducir los diálogos familiares de la novela, las imprecaciones, los gritos de soldados húngaros borrachos, la carta en la que un personaje le confía a otro la vida de su hija?

Entonces –y a pesar de que el tema recurrente de la traducción a nuestra lengua ronda las cuestiones dialectales–, me parece que la clave no está en cuáles formas dialectales se elijan, en dónde se entenderán o no esas formas –que por supuesto están asociadas a quién publica la obra y dónde se la distribuirá–, el problema radica en la atmósfera que crea el texto en nuestra lengua y qué evoca en cada lector, y si finalmente hemos logrado recrear la atmósfera del texto de partida. Y en ese camino incierto debo decir que me han ayudado más las reflexiones de Marcelo Cohen que las reflexiones lingüísticas y la teoría de la traducción.

Los traductores, dice Edith Grossman (2011: 18), necesitamos desarrollar un agudo sentido del estilo en ambos idiomas, afilando y ampliando nuestra conciencia crítica del impacto emocional de las palabras, del aura social que las rodea, el escenario y el clima que las informan, la atmósfera que crean.

Espero que algo del “macizo forestal” esloveno esté al descubierto, a la intemperie de nuestra lengua en la traducción.

Fragmento de Panorama:

Digo entonces, sólo en lo alto, allá arriba en las cornisas, flotaba una fina, casi translúcida grisura del día crepuscular; abajo, al abrigo de la vegetación y en el reflejo del cielo lejano sobre el lago semicubierto, ondeaba ya la penumbra terrenal; una luz con la que ya no se podía leer, pero a la vez una luz con la que el escritor de oficio aún no abandonaría

la pluma; sabía que seguramente me perdería si siguiera el mapa, pero Gjini conocía la zona por la que andábamos cada vez más decididos hasta que desaparecimos.

Jane, dijo Gjini, Jane estaba parada justo aquí junto a la calle cuando la convencí por primera vez de dar uno de nuestros largos paseos en auto, que pronto adoptamos –ya me había hablado de eso en el camino del castillo a la ciudad–. Al día siguiente muy temprano, apenas un día después de nuestro azaroso encuentro, que después reveló ser no tan azaroso, porque sabes, dijo Gjini, según sospecho, tiene que haberme visto al menos una vez llegar y salir de la estación de buses; también entonces conducía un Toyota, sabes, dijo mientras giraba lentamente por la calle junto a las turberas; apenas la intuía, estaba completamente oscuro; una penumbra dura y profunda se extendía por el paisaje; sólo la veía en los reflejos amarillentos de las luces de los autos, cuando los limpiaparabrisas secaban las pequeñas y espesas gotas del vidrio del parabrisas; digo, ya al día siguiente, cuando nos alejábamos de la ciudad, me dijo, que venía de Connemara, porque estaba buscando la tierra de sus orígenes. Soy americana, pero mi papá nació por acá, dijo Jane, él no se lo cuestionó nunca después de hacerlo, sólo me dijo que era un huérfano de la guerra, dijo ella; al final de la Segunda Guerra Mundial unas monjas muy amables lo acompañaron al barco. Tenía cinco años, dijo Jane, y viajó con huérfanos y emigrantes irlandeses desde estas costas hasta Canadá, más exactamente a Nueva Escocia, donde lo esperaba en el puerto una señora entrada en años y un señor de sombrero negro, dijo Jane; por desgracia nunca los conocí. Eso fue suficiente para mi padre, dijo, y lo repitió muchas veces, dijo Gjini. Yo tampoco nací acá, le dije a Jane mientras conducía despacio. Ya lo sé, dijo ella. Eso enseguida se ve, seguramente, dije. No, dijo ella, no se ve, se oye, enseguida se oye, dijo Gjini que dijo Jane. ¿Tenemos un plan de viaje? le pregunté a Jane, porque me estaba dejando andar como si fuéramos a un paseo de domingo, y a mí ya se me hacía tarde, dijo Gjini.

Fragmento de Billar:

3.

El rocío que se había posado en las viejas lápidas, se estaba disipando con el sol de la mañana. En el aire, más leve que la niebla y más translúcido que el éter, las sombras colgaban como si acabaran de separarse de los nombres, que habían quedado grabados en hebreo en los dorados epitafios. Eran pocos los que aún podían leer, y menos los que conocían la ley, pero aquella mañana era como si hubieran vuelto las fiestas olvidadas.

Porque ya está dicho: santificarás las fiestas de guardar; así ha sido siempre y siempre será.

El cielo era límpido sobre el cementerio judío. Se sentía la presencia de las almas que flotaban sobre la tierra consagrada. Aún era temprano; la ciudad al otro lado de las vías del ferrocarril apenas despertaba, dolorida, de su prolongado letargo.

Entre el rumor de los pesados pasos por el pedregullo blanco y el murmullo de los álamos, sólo se oían los primeros pájaros que en pequeñas bandadas surcaban el cielo. Pero cuando los pasos se detuvieron por un momento, como si el hombre abstraído en sus pensamientos se pusiera a mirar los nombres empalidecidos sobre los pilares de piedra, se oyó algo más. Algo que no era el sonido de aves migratorias bajo el cielo azul ni el ruido de huesos entumecidos de los que acababan de despertarse. Tal vez era una voz que aún nadie había oído, aunque estaba escrito que algún día iba a hablar.

Y sin embargo, Franz Schwartz oyó esa mañana lo que aquella voz había guardado para sí durante mucho tiempo.

La luz pendía sobre la planicie. El rocío se evaporaba lentamente. Las lápidas del viejo cementerio empalidecían; por los negros obeliscos corrían las últimas gotas y lavaban los nombres y los años. El brillo y el resplandor se perdían en la luz incisiva. Franz Schwartz, fugitivo, reciénvenido que volvía a su hogar perdido, se estremeció ante el largo pitido. La tierra del cementerio empezó a temblar. Se habría quedado allí mucho tiempo, de no ser por el tren, que lo molestó con su silbido al llegar a la estación cercana. A lo lejos veía la espesa nube de humo. Se elevaba por sobre la iglesia católica y cubría el sol sobre Sóbota. El refugiado envuelto en su tapado largo y negro, que otrora perteneciera a un soldado de quién sabe qué ejército, volvió a la calle polvorienta. Esperaba que éste fuera el final de su camino.

Pero ahora, cuando prácticamente ya estaba en la ciudad, lo asaltaba un terror inaudito. Sentía que estaba apenas en el comienzo. Todas las esperanzas que había abrigado durante este año en que había errado por tierras extranjeras y desoladas se desvanecían con el rocío de la mañana. Mientras volvía a pitar la vieja locomotora, que se había detenido con pesadez en la pequeña estación, lo asaltaba la idea de que aquí todo había cambiado. Por un momento, Franz Schwartz se quedó en las vías que acababa de cruzar, y miró la estación.

o bien

7.

Un cielo de vieja porcelana frotada hasta sacarle brillo estaba inmóvil sobre la tierra negra. Era como si mucho tiempo atrás alguien hubiera dado vuelta una tacita de café sobre el plato. Tal vez era obra de alguna de las muchas videntes que leían la borra del café. Ahora la borra negra cubría el plato; en lo alto, sobre él, en el azul del cielo, se veían mínimos rastros, señales resquebrajadas e imágenes misteriosas que leían sólo los más inspirados. Una de aquellas mujeres que esa mañana miraba esa mezcolanza oscura como si mirara al cielo, no hacía más que negar con la cabeza y escupía una saliva espesa mezclada con tierra. Estaba sentada en los escalones del hotel y cada tanto desviaba la vista de la brujería que estaba a su derecha para mirar por la calle principal hacia arriba. No había nadie a la vista, lo cual era buena señal. En efecto, las mujeres decían que era mejor que nunca un alma viviente viera lo que ellas veían en la borra del café. Después la mujer carraspeó muy fuerte, arrastrando la saliva de todo su cuerpo, de modo que el niño que llevaba dentro se quedara en seco, y echó toda esa vida en la palma. Amasó y giró en la mano por un momento la bola y luego la disolvió. Lo que tenía en la mano se elevó lentamente como cuando leva la masa o como leche hirviendo. En ese momento se formó una mancha en el cielo lustroso y vacío; más aún, era una gran sombra. Y la mujer volvió los ojos justo hacia aquella sombra casi imperceptible y murmuró:

“Gallina, gallinita, ojito de gallina, te veo, te estoy mirando...” Después puso ese gran ojo verde que le había crecido en la mano dentro de la taza de café y la volvió a dar vuelta sobre el plato. El mundo volvía a estar en orden; lo que estaba separado, el cielo y la tierra, descansaba de nuevo a buen seguro en la palma tibia de la mujer.

Pero nadie sabía qué había visto aquel gran ojo verde y salivoso.

Fuera lo que fuese, en aquella borra profunda y negra de café yacía una ciudad que tenía muchos nombres. Cada fuerza de ocupación que había tomado temporariamente ese niño perdido y olvidado le había dado un nuevo nombre. Así era ya desde los primeros documentos del siglo XIV, cuando se menciona como Zombotho. La comarca estaba en tierras de Belmura. En el año 1366 se la llama ciudad por primera vez –Murazombotha, escribieron–. Aunque los especialistas están de acuerdo en que en principio debe atribuírsele origen eslavo al nombre de la ciudad, cuando toda la región entre los ríos Mura y Raba pasó a manos de la dominación magiar, se le dio un nombre húngaro. Así que en las formas escritas más antiguas de los documentos se conservó el nombre con el

agregado de Mura, Murai, Muray, que deriva del nombre del río Mura. Esta forma prevaleció durante muchos siglos. Así también aquel domingo a mediados de marzo del año 45, cuando la ocupación húngara tenía los días contados. Se presentía a cada paso que este niño pronto sería rebautizado, y los únicos que no querían entender eso eran los señores con el alma herida, airados oficiales vestidos con uniformes húngaros que aquella mañana estaban reunidos tras la barra del bar del hotel Dobray.

Fragmento de Quédate conmigo, alma mía:

9

Alma es la palabra más bella que recuerdo desde la infancia. Ahora parto, con un pensamiento que trato de alejar de mi conciencia, como si un pájaro invisible me picoteara los ojos: es seguro que no volveré jamás, porque aunque dios me diera la esperanza de volver a ver un día el paisaje en el que tanta belleza se descubrió a mi alma –y sé que ese día sería feliz–, la belleza de entonces, sin embargo, seguramente ya no estará en mi corazón. Toda belleza perecerá; todo lo que he creado con alegría, es pisoteado, enterrado. Si alguna mano una vez encuentra alguna de mis imágenes perdidas y la levanta hacia la luz, como yo mismo, tímido y embelesado, lo hice mil veces con los primeros rayos de la mañana, sólo espero que en aquel vidrio finamente azogado vuelva a ocurrir el milagro que yo contemplaba con fruición infantil. Pues qué podría ser más bello para un hombre a quien le ha sido dado ver el misterio que se delinea en la oscuridad del mundo interior, como si se contemplara un sueño. Busqué mucho tiempo un nombre para esta rara belleza que brillaba en el vidrio gris, hasta que escuché la voz, la palabra más bella que me enseñaron aquí: alma. Ahora quisiera pensar sólo en ella. Hasta que pueda atrapar la luz en el ojo o hasta que en alguna otra parte algún recuerdo me despierte la sensación de que hay belleza en otro lado, mi alma estará aquí. Cuando la penumbra plateada me enceguece, sin reflejo, sólo permanece ese pensamiento ineludible, el pájaro que estoy dispuesto a recibir. Que así sea, quédate conmigo hasta el final, alma mía.

Bibliografía:

Berman, Antoine (2015). *La era de la traducción*, Buenos Aires, Dedalus, pp. 196 y ss.

- Cohen, Marcelo (2013). “Pormenores de la mañana de un traductor”. *Otra parte*, núm. 29, primavera-verano.
- (2014). *Música prosaica*, Buenos Aires, Entropía.
- Gómez García, Carmen (2005). “¿Herederos o imitadores de Sebald?”. *Revista de Libros*, núm. 98, febrero. Disponible en https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4062&t=articulos#link15
- Grossman, Edith (2011). *Por qué la traducción importa*, Buenos Aires, Katz.
- Lezard, Nicholas (2016). “Panorama by Dušan Šarotar review – a Sebaldian journey”. *The Guardian*, 6 de diciembre. Disponible en <https://www.theguardian.com/books/2016/dec/06/panorama-by-dusan-sarotar-review>
- Morabito, Fabio (2015). “La realidad no necesita de la escritura”. *La Izquierda Diario*, 2 de mayo. Disponible en <http://www.laizquierdadiario.com/Fabio-Morabito-La-realidad-no-necesita-de-la-escritura>
- Šarotar, Dušan (2015). “Ta knjiga je spremenila tudi mene”. *Delo*, 19 de junio. Disponible en <https://www.delo.si/kultura/knjiga/dusan-sarotar-ta-knjiga-je-spremenila-tudi-mene.html>
- Watts, Stephen (2016). “Afterword for Panorama”. *European Literature Network*, 20 de octubre. Disponible en <http://www.eurolitnetwork.com/stephen-wattss-afterword-for-panorama-by-dusan-sarotar/>.

Traducir a Pushkin, he ahí la cuestión

Rubén Darío Flórez Arcila (Facultad de C. Humanas. Universidad Nacional de Colombia)

rdfloreza@unal.edu.co / florezaruben@gmail.com

Director de la revista de lingüística Forma y Función 2007-2011.

Ministro Cons., asuntos de cultura. Embajada de Colombia en Rusia, 2012-2016

Filólogo en lengua y literatura rusa. Traductor oficial. Magister en Ciencias filológicas.

Universidad Rusa de la Amistad.

Traducciones:

Cómo empezó todo. Novela de Nikolai Bujarin (Pre-Textos).

Santos sin santoral. Del Archimandrita Tijon Shevkunov. Patriarcado de Moscú.

Poetas de Rusia: Ajmatova, Brodsky, Vysotsky, Tarkovsky, Blok, Pasternak. Casa de Poesía Silva. Bogotá

Libros propios:

A. Pushkin, El habitante del otoño. Pre-Textos.

Joseph Brodsky o la quimera de Venecia. Ensayo y traducciones. Golpe de Dados.

La moneda de Bizancio, novela. *Toda forma es un gesto,* libro de poesías.

Resumen:

Se muestra cómo varios autores en la tradición filológica y lingüística rusa dudan de la traducción de la poesía de A. Pushkin. Se critican dichas nociones y se argumenta sobre la traducción y la comunicación de la poesía de Pushkin.

Palabras clave: Traducción – poética – gramática – cultura - Pushkin

Muchos años he consagrado a la traducción al español de la poesía rusa; a poetas que una tradición filológica en Rusia califica de intraducibles. He leído en idioma ruso la totalidad de la obra de estos poetas: Pushkin, Blok, Ajmátova, Brodsky. Sobre su poesía tres exégesis son posibles: la de su obra en su totalidad, la de sus versos en particular, la de su lugar en la poesía de su país. Hoy me convoca la pregunta sobre la posibilidad de la traducción de la poesía de Pushkin.

En América Latina se lee más narrativa que poesía y esto beneficia el mayor conocimiento de la obra de los novelistas. La obra poética de A. Pushkin no goza del

reconocimiento que tienen novelistas rusos clásicos y contemporáneos. En Rusia existe un consenso sobre que la poesía de Pushkin no es conocida entre los lectores extranjeros porque se trata de un autor intraducible. En mi opinión hay un temor no expresado de que la sencillez o el laconismo chejoviano de sus poemas acarrea desafortunadas consecuencias para la valoración de Pushkin.

La poesía de Pushkin no posee el fastus metafórico de poetas como Marina Tsvetaeva o Boris Pasternak o en menor medida de Arsenio Tarkovsky. De esa manera la consideración sobre una forma espléndida y un valor conceptual flojo, está en los orígenes de la tradición existente sobre la intraducibilidad de la poesía de A. Pushkin. Pushkin al escribir en lengua rusa, logró tal perfección formal, que resulta imposible traducirlo. Varios autores de distintas épocas sostienen lo que llamo “el mito de la intraducibilidad de Pushkin”.

El primero fue Nikolai Biestuzhev en el s. XIX:

Переводите сочинение обоих поэтов на иностранный язык и вы увидите, что Пушкин станет ниже Рылеева. Мыслей последнего нельзя утратить в переводе – прелесть слога и очаровательная гармония стихов первого потеряются (Бестужев 1951: 10).

Para Biestuzhev que esperaba de la poesía ideas políticas, pensamiento como sus contemporáneos de la интеллигенция rusa en la segunda década del siglo XIX, la poesía debería ser reflexión filosófica: «Пушкин всегда поэт прежде всего, он мыслит не готовыми понятиями, как часто поэты любомудры» (Маймин 1969: 105).

El novelista Nabókov en el siglo XX refirió la imposibilidad de la traducción de Pushkin ya no al contenido filosófico sino a la cuestión lingüística, reparando en el sistema de la lengua rusa y de la dificultad de aprenderlo, circunscribió la tarea de traducir a Pushkin a una traducción idealmente precisa.

Моя теория перевода очень проста. Единственное, что имеет значение, это идеальная точность перевода, а для этого переводчик должен знать язык на котором написан текст так же хорошо как и его собственный. Иными словами, это проблема владения информацией. (Набоков 1996: 62)

Sea lo que fuere que considerara como ideal de precisión, Nabókov señala que el traductor debe conocer a la perfección las dos lenguas. Lo nuevo en la cuestión de la intraducibilidad de Pushkin es que ya no se trata de que se pueda traducir los textos poéticos sino de la casi imposibilidad de un conocimiento preciso de las dos lenguas. Nabókov es pesimista al respecto. Para él sólo es posible una traducción de la información que está en los textos poéticos de A. Pushkin.

La cuestión radica en qué considerar como información del texto (como se ve en el énfasis que pone el mismo Nabókov al describir las costumbres de los aristócratas rusos anglófilos de la época de Pushkin y su relación con la cultura inglesa en las década de 1820 al 30, en sus anotaciones y comentarios en inglés sobre *Evgenii Onegin* de Pushkin). Nabókov pone otra añagaza lingüística en la traducción, se trata de mostrar la insalvable realidad de reiterar en otra lengua la estructura morfológica de las palabras rusas, aprovechado por Pushkin en la versificación y rima de sus poemas, es la «Поэзия грамматики и грамматики поэзии».

El sistema de declinaciones en ruso permite rimas que aprovechan las diferentes declinaciones de sustantivos, adjetivos en plural o en singular en su correlación de rima con consonantes o sílabas de palabras antecedentes o consecuentes entre líneas versales. En la percepción auditiva de las propiedades fónicas del verso en ruso, la fruición estético-fónica de la poesía tiene su fuente en captar el arte de procedimiento del poeta para crear paralelismos fónicos a partir de las reiteraciones fonomorfológicas propias de la lengua. Se trata de establecer una especie de pacto (entre lector y autor), de reconocimiento sobre la forma fónica que vendrá en la siguiente línea versal.

Como traductor sostengo que hay una fetichización de los aspectos formales del idioma ruso, que Nabókov comparte con filólogos y lingüistas rusos, quienes insisten en que la poesía de Pushkin se funda intrínsecamente en los aspectos materiales fónicos de la lengua rusa y en el uso con intención poética del abanico de oportunidades para la rima que ofrece el sistema de valencias declinativas. En términos lingüísticos es la identificación a ultranza entre significado y significante como condición del verso de Pushkin y postular una tarea caricaturesca, calcar las formas fónicas de la lengua rusa con los medios verbales de lenguas que difieren de aquella por sus combinaciones vocálicas y consonánticas.

Nabókov considera dos aspectos en la traducción: forma fónica y sentido que aquella conlleva. Nabókov afirma que se altera el sentido de la poesía de Pushkin al pretender dar con un equivalente para el pronombre en segunda persona del singular /Ты/, palabra tan querida por A. Pushkin y que hace rimar en varios de sus poemas con la declinación en genitivo de /Красота/ /Красоты/

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,

Как мимолетное виденье,

Как гений чистой красоты.

El ideal de Nabókov en la traducción de la poesía de Pushkin a su juicio es aquella que pueda recuperar el mismo número de sílabas contenidas en las palabras del verso ruso. Tal procedimiento comunicaría restituyendo, en la traducción a otra lengua, la forma de la poesía rusa. Pero esta búsqueda trivializa la traducción al considerarla mecánica labor de inventar rimas sosas para alcanzar semejante número de sílabas que las de la estructura del poema en lengua rusa. Sin embargo logrado este propósito no se conseguiría en otra lengua el efecto de la musicalidad que distingue en idioma ruso a los versos de Pushkin. Puedo inferir que para Nabókov es el sistema fonético de la lengua rusa realizado en las selecciones fónicas de A. Pushkin lo que crea el encanto de su poesía.

Al reflexionar sobre la traducción de la novela en verso *Evgenii Onegin*, escribe Nabókov: «Рифмованный перевод Онегина невозможен ибо пришлось бы постоянно искажать смысл» (Набоков 1996: 62). Por fuera del sistema de declinaciones y de formas fónicas propias de la lengua rusa no puede existir la poesía de A. Pushkin. Esta es la tesis radical y ortodoxa sobre la traducibilidad de la obra poética de Pushkin.

La afirmación de Nabókov resulta irrisoria si se compara un poema de Pushkin con los de Rubén Darío o Lugones, en ellos es usual hallar asociaciones entre tiempos verbales, sustantivos y adjetivos. Esta convención del lenguaje poético en lenguas romances también la usa Pushkin.

Nabókov a diferencia de Dostoievski (cuyo discurso de 1880 sobre Pushkin abre otra perspectiva a la traducción) sustenta su negación rotunda a la traducción de Pushkin en

la materia s gnica (o cara palpable de los signos) del idioma ruso. Nabókov más que explicar a Pushkin tenía la ambición de mandar n literario que durante muchas décadas será el único ex geta del poeta.

La tesis es compartida por algunos estudiosos actuales de la poesía de Pushkin. Partiendo de las afirmaciones de V. Nabókov, la profesora Ter-Minasova (U. Lomonósov, Moscú) sostiene que la traducción de la poesía de A. Pushkin es una tarea indescriptible por su dificultad: «неимоверные сложности и трудности перевода произведений Пушкина» (Ter-Minasova 2014: 114) es decir: “indescriptibles dificultades de la traducción de las obras de Pushkin”. Está de acuerdo con Nabókov en que la forma resulta intraducible. El argumento se repite sin reparar en que las calidades fónicas específicas del idioma ruso, no son el único medio que emplea el poeta; Pushkin adopta géneros líricos, poéticos originales de tradiciones medievales, renacentistas y modernas de las literaturas en lenguas indoeuropeas. Tales géneros son estructuras artísticas que universalizan medios particulares de expresión literaria como los idiomas específicos. Ignorar que Pushkin adopta géneros literarios recurrentes en la poesía de otras lenguas es postular que su poesía carece de textualidad.

El nuevo argumento para sustentar la intraducibilidad de Pushkin no insiste en la singularidad f nico-morfológica y gramatical de la lengua rusa (que ciertamente para los hablantes de lenguas romances representa un arduo ejercicio su aprendizaje y conocimiento) que pareciera identificarse con una especie de soledad ling stica y semiótica del sistema lexical y gramatical ruso en el contexto de las lenguas indoeuropeas. El postulado formula un objeto fervoroso, infranqueable: “el misterio del alma rusa”. El poeta A. Pushkin que adoptó con genio creador distintas influencias literarias, es según Ter-Minasova, un enigma: es el más ruso de los escritores y expresa el alma del pueblo ruso. «Пушкин – душа русского народа, а русская душа как известно, всегда представляла собой загадку» (Ter-Minasova 2014: 15). Esta definición ni literaria ni comunicativa de los textos de Pushkin. Pushkin es el renovador de la lengua rusa y esto lo hace intérprete del alma rusa. Lengua y alma rusa son un misterio. Ni se pueden comunicar ni es posible su traducción. Si el alma rusa es inefable su equivalencia al orden f nico, semántico y sintáctico del ruso encapsula un enigma. Las ideas del lingüista alemán Humboldt sobre el carácter del pueblo y su relación con

la lengua han influido en Rusia la concepción sobre el idioma ruso: “el concepto de lengua existe y desaparece con el concepto de forma pues la lengua es forma y nada más que forma” (Звегинцев 2011: 356).

R. Jakobson llevó a enunciación semiótica singular la idea de intraducibilidad de la forma poética pushkiniana. Jakobson afirma que Pushkin logró una poesía de la gramática. Relievó, como hechos notables de poeticidad, las valencias que adquirirían los pronombres, los aspectos relacionales del совершенный и несовершенный вид del sistema verbal ruso. «Пушкин, непревзойденный мастер драматических коллизий между глагольными видами». Jakobson trasladó la atención no al registro coloquial, dubitativo, enamorado que se vale de un registro verbal oscilando entre vacilantes afectividades.

Sino al sistema gramatical del ruso. Por tal razón articulando o desliziándose entre formas verbales no conclusivas. En su artículo *Поэзия грамматики и грамматики поэзии*, Якобсон absolutiza las simetrías, oposiciones y relaciones gramaticales (en el más claro análisis estructuralista) de verbos en imperfectivo en tensión con la conclusividad de la semántica expresada en el verbo любить, focaliza la estética lingüística de pronombres y verbos, haciendo una elegante apología del sistema flectivo de pronombres rusos como urdimbre relacional lingüística excepcional con la que se construye un poema de Pushkin.¹

Tal perspectiva sobre el texto como hecho de valencias puramente gramaticales y no como texto interpretable desde el punto de vista del hablante de la lengua y desde la mirada del traductor llevó a Jakobson, en otro estadio de la tesis sobre la intraducibilidad de la forma específica del idioma del texto que se traduce, a afirmar sobre las traducciones al checo de la poesía de Pushkin:

¹ En su artículo de 1923-1925 sobre las fuentes literarias de Pushkin N. V. Iakovlev escribe: «Чтение французских школьных руководств в Лагарпа, Батте и др., и их русских перелагателей, а также самых французских поэтов, должно было прежде всего и теоретический и практический ознакомить Пушкина со всем разнообразием стихотворных форм и в частности с сонетом», в отношении сонета- прежде всего тех, кого сам Пушкин называл в качестве своих предшественников и, значит, возможных учителей, в сонете «суровый Данте», а также Делорма- Сент Бева, как указал П. О. Морозов.» Artículo en *Пушкин в мировой литературе. Сборник статей*. Государственное издательство. Ленинградское издательство. Научно-исследовательский институт сравнительного изучения литературы и языков Запада и Востока. При ленинградском государственном унив. Ленинград, 1926. Стр. 114.

en la poesía de Pushkin la significación orientadora de la urdimbre morfológica y sintáctica se teje y concurre con el papel artístico de los tropos verbales, en no pocas veces dominando a los versos y convirtiéndose en el principal e incluso en el único vehículo de su simbolismo entrañable. (Якобсон 1983: 464).

En su análisis de Я вас любил, Jakobson intentó demostrar que la poesía de Pushkin lo es por su acendrada cristalización de relaciones gramaticales exclusivamente rusas. La perspectiva es esencialmente humboldtiana si se consideran las formas flectivas del ruso, formas que llevan la impronta intransferible del espíritu de la lengua. No es el poeta que se expresa en la lengua sino la lengua que se expresa a través del poeta. (Para Humboldt, las lenguas flectivas representarían la cima más alta de la creatividad lingüística). Y a su vez Jakobson señala del poema de Pushkin: «Едва ли возможно сыскать пример более изощренного поэтического использования флективных средств» (Якобсон 1983: 465). La sutileza de las relaciones entre formas flectivas que R. Jakobson ve en Я вас любил, lo lleva a concluir sobre la “imposibilidad de reproducir en la traducción el sistema gramatical ruso del verso” y por tanto su entrañable simbolismo añade el autor de este trabajo.

Omite que la anáfora o reiteración de pronombres relacionamente vinculados es un recurso retórico de insistencia. Se usa en situación, en el habla coloquial, en un monólogo. Es el género discursivo (el género lírico) que satura de significación al procedimiento gramatical y no como afirma R. Jakobson. (Se puede ver en Я вас любил).²

Cincuenta años antes de Jakobson, en su ensayo Pushkin, leído ante su estatua junio de 1880, Dostoievski dirá que la obra de Pushkin su narrativa y su obra poética comunican y proyectan una certera idea y contenido sobre la realidad de personajes rusos manifestados en tipos artísticos. Dostoievski interpretará la poesía de Pushkin y su punto de partida no será la forma de la lengua sino las realidades culturales. Pushkin es estadio de autoconciencia del pueblo ruso, descifra el carácter de sus tipos humanos, la

² Al realizar el análisis de poemas de Pushkin, R. Jakobson parte del principio estructural según el cual «Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами», Y en el análisis de Я вас любил algunas formas específicamente de la gramática rusa las presenta como el principio de la particularidad estética verbal del poema, su valor intraducible. Nota del autor.

naturaleza de sus problemas en su circunstancia de contradicciones entre estamentos. La personalidad y la obra de Pushkin es al tiempo que manifestación de su genio artístico, una síntesis de condiciones artísticas, sociales y culturales como fase de la evolución social rusa después de las reformas de Pedro I. Esta síntesis artística y de rasgos de personalidad puede ser sujeta a comunicación y narración. Dostoievski comunica en un ensayo los contenidos de la obra poética de Pushkin.

Dostoievsky concibe el contenido de la obra poética y narrativa de Pushkin, manifestada en imágenes, en tipos humanos proyectados desde sus ficciones cuentísticas y poéticas. Dostoievski afirma que Pushkin propone hondas cuestiones de orden social, cultural e intelectual en sus relatos y en su poesía.

La primera es la crítica a la intelectualidad alejada de sus raíces por su formación y complejo europeizante. La segunda, la revelación de un tipo negativo de personalidad en desazón, trashumante sin arraigo:

Он отметил и выпукло поставил перед нами отрицательный тип наш, человека, беспокоящегося и не примиряющегося, в родную почву и в родные силы ее не верующего, Россию и себя самого (то есть свое же общество, свой же интеллигентный слой, возникший над родной почвой нашей) в конце концов отрицающего, делать с другими не желающего и искренно страдающего (Достоевский 2011: 434).

Скиталец (Errante) denomina Dostoievski al tipo humano descubierto por Pushkin. Es un tipo humano comunicado en un símbolo, una imagen arquetípica literaria del sin arraigo en ningún lugar. De la ceca a la meca, aquí o allá o sin arraigo no encuentra su lugar en la vida. Estamos ante el hecho de que un texto tiene significados no reducibles a una pura estructura de oposiciones formales. El texto tiene semas traducibles, transferibles. Dostoievski afirma que la poesía de Pushkin reinterpreta los significados de las palabras en su correlación con una experiencia cultural e histórica. Por el texto no es asunto de pura gramática que no se correlaciona con la praxis cultural. La sintaxis y el léxico sirven de vehículo a significados equivalentes con experiencias humanas en contextos culturales específicos. Dostoievski demuestra que la poesía de Pushkin no es un mero juego formal y críptico. La poesía de Pushkin expresa un contenido

Pushkin tuvo el genio de ver tipos humanos y el malestar surgido en Rusia después de la reforma de Pedro I. Según Dostoievski el poeta Pushkin creó contenidos de orden cultural y social fundamentales para descifrar caracteres humanos, estados culturales y sociales. Pushkin descubrió y creó símbolos con contenido semántico y reinterpretables textualmente.

Pushkin será así poeta de significados interpretables, generadores de contenidos intelectuales y literarios provenientes de un contexto cultural señalado. Sus textos que incorporan géneros específicos tienen correlaciones con discursos culturales y sociales realizados en dinámicas históricas específicas. Dostoievski se refiere incluso a una genealogía narrativa que tiene su origen en los tipos descubiertos por Pushkin, continuados por Lermontov, Gógol, y Tolstói. Las narraciones de Pushkin originaron una tradición discursiva novelística. («Алеко и Онегин породили потом множество подобных себе в нашей художественной литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Рудины, и Лаврецькие, Болконские (в Войне и мире Льва Толстого)» (Достоевский 2011: 435).³

La tercera cuestión que propone Dostoievski es la universalidad de la obra del poeta. Dostoievski lo denomina «Склонность к всемирной отзывчивости Пушкина». Según la interpretación de Dostoievski (que se inspiró en un poema de Pushkin para su novela Бесы) Pushkin desplegó un genio proteico: “Pushkin uno sólo entre los poetas del mundo posee la facultad de meterse bajo la piel de otra nacionalidad”⁴ (Достоевский 2011: 446) de tipos humanos de otras culturas, de ideas universales o prototipos: El convidado de piedra, el Caballero Avaro. Y añadido, en la personalidad poética de Ovidio

³ Este tipo humano o sujeto no textual descrito en los textos poéticos y narrativos de Pushkin (Onegin, Aлеко) o en sus poemas «Дорожные жалобы» por sus acciones que son reveladoras de su motivación interior fueron convertidas en la imagen o símbolo del errabundo o Скиталец; como lo interpretó Dostoievski. Pushkin en Дорожные жалобы muestra a un sujeto cultural que según Dostoievski creó la reforma de Pedro I, aquel que no se siente a gusto en ningún lado, desarraigado. Esta imagen es significada en parte por la reiteración de la imagen fónica /иль/ que es una conjunción disyuntiva que señala a una relación alternativa o excluyente (significa errante aquí o allá que va de la ceca a la meca sin sentir arraigo ni en el lar ni en el arrabal ni en la urbe. Resemantizando la conjunción rusa /иль/, empleo en mi traducción de Дорожные жалобы, Lamentos del camino, la conjunción disyuntiva, adversativa o excluyente /o/. Valores linguofónicos distintos pueden comunicar valores semántico culturales al tiempo semejante y mantener su singularidad literaria determinada en el texto en otra lengua a la cual se transfiere el texto de partida. Nota del autor del artículo.

⁴ «Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность», Достоевский, Ф. М. Дневник из писателя. Пушкин. Стр. 446. Изд. Книжный Клуб. Москва. 2011.

con la que se identifica Pushkin en su poema A Ovidio. Pushkin hace uso de la lengua rusa como medio de expresión, y de géneros poéticos universales así como de procedimientos linguopoéticos para comunicar significados que pueden ser interpretables y transferidos con medios idiomáticos diferentes.

Dostoievski propone una idea de gran valor para la traducción. Pushkin crea y descubre símbolos y contenidos. Para el traductor tiene gran importancia la selección de dichos textos que señalan a dichos símbolos y prototipos humanos: la idea del nómada o errante en Lamentos del camino Дорожные жалобы, Бесы. Tipos universales como el del poeta Ovidio en el poema К Овидии. La codificación fónica y sintáctica en lengua rusa no anula la posibilidad de la comunicación y transferencia. No impide una reinterpretación de los medios fónicos y sintácticos, de los géneros literarios así como de las equivalencias semánticas y léxicas al transferir a Pushkin al idioma español para comunicar sus contenidos y proponer una interpretación con otros medios formales y lingüísticos, de su belleza formal en ruso.

Los hablantes de cualquier lengua (y esto es aún más cierto para el idioma español) tenemos el oído entrenado por el juego verbal del hedonismo lingüístico en el folklor, en la creación popular y en la poesía de la literatura; para apreciar cadencias, ritmos, aliteraciones, estados de ánimo en soliloquios, monólogos con sus reiteraciones de construcciones sintácticas y anáforas. También es cierto que un texto no deriva sus efectos de sentido y de fruición poética sólo del código gramatical de la lengua, esta es vehículo de sentidos producidos por la coexistencia de códigos culturales. Y el texto pertenece a la enunciación.

Ya lo señaló Bajtín la oración no es el enunciado. Y un texto contiene oraciones enunciadas por el autor. La reiteración del texto es una enunciación nueva. Ni el autor prevé todos los sentidos ni el intérprete los puede agotar. El enunciado es la apropiación del sujeto no de las palabras del diccionario sino de la interacción interpretativa del sujeto en contextos de uso de los géneros discursivos que son medios de comunicación cultural. Un enunciado tiene en sí la memoria cultural anterior y crea condiciones de su nueva interpretación. Para Bajtín un texto tiene ecos de enunciados anteriores, cita otros textos, En el caso de los géneros literarios el uso de una forma como el soneto, o el soliloquio lírico, o las formas rítmicas de la poesía, es ya un procedimiento de citas y de

recomposición de usos anteriores. Así que un texto es un universo de citas por tanto de interpretaciones que relievan tales o cuales códigos aludidos. El texto para traducir es objeto de una interpretación en la búsqueda de sus equivalentes para transferirlo a otros enunciados vueltos texto.

La comprensión del texto como enunciación, ha sido presentada en la perspectiva de si es posible la traducción poética a través de dos puntos de vista como lo explica el filólogo armenio Suren Zolian. Se puede pensar la traducción tomando la palabra como centro o punto de partida. O concebir la traducción en un enfoque textocentrado (Золян 2017: 221). Si es la palabra en su envoltura fónica y sus formas sintácticas, la premisa para la traducción, desde la perspectiva de Humboldt, Iakobson o Nabókov aquella no podrá comunicar el espíritu de la lengua ni sus contenidos.⁵

El punto de vista textual sobre la traducción despeja el horizonte. Permite concebir que las palabra del autor tienen niveles de léxico compartido con la comunidad hablante, o en oposición a este uso habitual: de relaciones histórico-culturales que permiten considerar el texto como una totalidad (en contexto culturosocial temporal) que incorpora niveles de conocimiento para la codificación de diversas constelaciones de sentido en su representación de lo extratextual, intertextual e intratextual, pertinencia de uso de unos géneros para relievar determinadas intenciones de sentido y de fruición de la forma a la que ha sido estructurado el texto para unas funciones semánticas particulares, (la función textual y sus niveles pueden ser reinterpretados).

Un texto es entonces ineludible sujeto de transferencia a otra lengua y por tanto de su reinterpretación en equivalencias nuevas. Suren Zolian afirma “en el texto la palabra se provee de sentido partiendo no sólo de sus características sistémicas intrínsecas sino de sus propiedades intertextuales y contextuales”. (Золян 2017: 222)

⁵ «При таком подходе исходным оказывается не слово, с помощью которого потом составляются тексты, а напротив – коммуникативной единицей выступает текст, в котором слово наделяется смыслом исходя из его не только внутрисистемных характеристик, но и интертекстуальных и контекстуальных характеристик. Учитывая, что, последние не могут быть стабильными, то и семантика текста обречена на постоянные изменения. Знаковая форма текста не меняется, что создает иллюзию его тождественности самому себе. Однако смысл под воздействием новых интертекстов и контекстов подвержен постоянному изменению» С. Золян. Семантика перевода как семиотическая переменная. Стр. 222-223. В книге Литературный трансфер и Поэтика перевода. Под редакцией Г. В. Векшина и М. Понкчинского. Издание при поддержке Польской академии наук-Научного центра в Москве. Москва 2017.

De acuerdo con la interpretación de Dostoievski, la imagen del Errante o Скиталец en la obra poética de Pushkin tiene un simbolismo cultural, como imagen artística creada para señalar a un tipo de personalidad cultural e histórica.

El errante Скиталец cuya zozobra se manifiesta en el camino. Las dos imágenes artísticas la del camino y la de la errancia se comunican con procedimientos formales y lexicales: Formalmente con un pie de métrica, el troqueo que establece como medida una sílaba acentuada y otra que no lo es. (el pie se empleó en poemas burlescos y también para significar la fugacidad de la vida)

O será la peste la que me lleve	То ли дело рюмка рома,
O yerto y muerto entre la nieve	ночью сон, поутру чай;
O estaré inmóvil en una cama	то ли дело, братцы дома!
Enfermo inútil que ya no sana	ну, пошел же, погулять!

Pero la imagen de múltiples caminos (y que es elección del enunciador lírico) la errancia y no la vida sedentaria, está emblemática en los sustantivos que son indexicales de carretas, trineos, caballos. Cada estrofa señala a un conjunto cronotopos (espacio figurado en temporalidad), de sucesión rítmica de lugares que se perciben como tiempo en desplazamiento:

Hasta dónde iré yo trashumante,
Velóz en coche o deslizándome en trineo
Al galope o como oscuro caminante,
O jinete desbocado sin su arreo.

En idioma ruso la conjunción coloquial /иль/ que tiene el significado de enlace disyuntivo en la oración y en sus enunciaciones coloquiales, es resignificada por Pushkin. Señala en despliegue caleidoscópico a la autoconciencia que imagina los desplazamientos, trashumancias, nomadismos y desarraigos del sujeto que tiene como albur la errancia sin arraigo y que excluye la identificación en un lugar.

Синонимами слова «дорога» оказываются неприкаянность, скука, тоска. И в этом – явная противопоставленность романтическому видению мира, где, наоборот, странствия были идеалом, а дом – средоточием прозы жизни и скуки. (Малкина 2007:118)

La conjunción /o/ en idioma español, que es disyuntiva, adversativa, la empleo para comunicar este significado. O esto o esto, es decir cualquier albur. Y la zozobra y certeza de lo sorprendente del albur en un camino sin estación. Este significado puede ser traducido al idioma español. El contenido de la errancia que no se detiene no es un contenido encriptado en la forma del poema escrito por Pushkin. El poema simboliza como se puede interpretar en el texto traducido al español lo indeterminado y sin término final de la errancia.

Un valor lingüístico español puede ser empleado como equivalente del valor lingüístico ruso, en su resemantización hecha por el poeta Pushkin, y que Dostoievski interpretó como el tipo negativo del Скиталец. El camino y el movimiento como atributos existenciales del nómada.

El léxico de Lamentos del camino tiene varios sustratos. Léxico coloquial y léxico culto. También se caracteriza por una escritura aforística. Al ser Pushkin un narrador, el poema acude a un discurso narrativo en el cual el esquema del relato es el de un camino de acechanzas. El léxico coloquial que describe lo cotidiano se alterna con microrrelato lírico:

En ruso el poeta emplea rimas con acento coloquial irónico: Los sustantivos /пом/ con /дом/; /чай/ con /погоняй/. En español en mi versión, elegí para la rima/ libar/ con /hogar/ y /té /con /corcé!

То ли дело рюмка рома;	O por la tarde la botella de ron libar;
Ночью сон, поутру чай	caer fundido despertar con un té
То ли дело, братцы дома!	Es esa la aventura del dulce hogar!
Ну, пошел же, погоняй!	Mejor arrea duro, que se desboque el corcel.

Lo aforístico es otro código del poema: Долго ль мне гулять на свете. Esta condición aforística se puede encontrar en los usos del idioma español: Hasta dónde iré yo trashumante.

La poesía de Pushkin tiene contenidos que pueden ser expresados y traducidos en idioma español. Su poesía no es una forma verbal confinada al idioma ruso. En mi libro *El habitante del otoño* con las traducciones de los poemas de Pushkin demuestro que Humboldt se equivocó.

Bibliografía:

- Bajtín, M.M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: S. XXI.
- Flórez, Rubén D. (2000). *A. Pushkin, el habitante del otoño*. Madrid:Pre-Textos.
- Достоевский Ф. М. (2011). Пушкин. (Очерк) Дневник писателя, в двух томах. Москва: Книжный Клуб.
- Золян, С. (2017). «С Протеем будь Протей»ю Семантика перев., как семиотич. Переменная. Г. В. Векшина у П. Понкчинского (eds.) Литературный трансфер и поэтика перевода Сборник научных ст. Москва: Азбуковник.
- Звегинцев, В.Ф. (2000). О научном наследии Вильгельма Фон Гумбольдта. Избранные труды по языкознанию. Москва: Прогресс.
- Маймин, Е. А. (1969). Философская поэзия Пушкина и Любомудров. Ленинград: Наука.
- Малкина, В. Я. К вопросу о циклообразующей функции четырехстопного хорея В лирике А. С. Пушкина (Дорожные жалобы). Журнал Новый филологический вестник, Vol. 5, N. 2, Москва, 2007, pp. 115-123.
- Набоков, В. (1998) Комментарии к Пушкинскому роману «Евгении Онегин». С. Петербург: Искусство.
- Тер-М. С. Может ли Пушкина оценить нерусский мир?, Вестник кемеровского госуд. унив. N. 27, Кемерово. 2014, pp.144-145
- Яковлев, Н.В. (1926) О литературных источниках в творчестве Пушкина. Изд. Государственное. Пушкин в мировой литературе. Сборник статей. Научно-исследовательский институт сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока в Ленинградском Государственном университете. Ленинград: Изд. Госуд.
- Яacobсон, Р. (1983) Поэзия грамматики и грамматика поэзия. Москва: Изд. Радуга.

Maiakovski en el Río de la Plata: la Antología de Lila Guerrero en Editorial Claridad (1943)

Julián Alejandro Lescano (FFyL, UBA)

julianlescano@gmail.com

Julián Lescano es Profesor y Licenciado en Letras por la UBA. Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas (FfyL, UBA). Profesor, traductor e investigador especializado en literatura rusa.

Resumen:

La *Antología de Maiacovski. Su vida y su obra* aparece en 1943, como volumen 89 de la “Biblioteca de Obras Famosas” de la Editorial Claridad. El texto, a cargo de Lila Guerrero, incluye biografía, análisis de la obra, traducciones de poemas y cartas, entre otros materiales inéditos hasta el momento en castellano. En los años subsiguientes, el libro conocerá varias ediciones, culminando en una en cuatro volúmenes, publicada por Editorial Platina entre 1957 y 1959. En este trabajo nos proponemos, en primer lugar, analizar el contexto de producción del libro; luego, contrastaremos algunos fragmentos de las traducciones con los originales para indagar las estrategias y concepciones de traducción que las han guiado. Finalmente, bosquejaremos algunas ideas acerca del papel que cumple la antología dentro del proyecto traductivo de Lila Guerrero y de la Editorial Claridad. El marco teórico del trabajo es el concepto de polisistema literario de Even-Zohar, que entiende la literatura traducida como un sistema dentro del polisistema literario y, por lo tanto, tiene en él un determinado lugar y cumple funciones específicas.

Palabras clave: Traducción – polisistema – Vladímir Maiakovski – Lila Guerrero – Editorial Claridad

1. Introducción

En 1943 aparece, como volumen 89 de la “Biblioteca de Obras Famosas” de la Editorial Claridad, *Antología de Maiacovski. Su vida y su obra*. El volumen, a cargo de Lila Guerrero, incluye biografía, análisis de la obra, traducciones de poemas y cartas,

entre otros materiales inéditos hasta el momento en castellano. En los años subsiguientes, el libro conocerá varias ediciones, culminando en unas *Obras completas* en cuatro volúmenes, publicadas por Editorial Platina entre 1957 y 1959.

Lila Guerrero –cuyo nombre de nacimiento es Elizaveta Innokíentevna Iákovleva– fue, además de la primera traductora de la poesía completa de Vladímir Maiakovski y del teatro completo de Maxim Gorki, poetisa, crítica, ensayista, dramaturga, activo miembro del Partido Comunista Argentino y además hija de una de sus fundadoras, Ida Isaákovna Bóndareva, militante ucraniana del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia que debió emigrar a la Argentina debido a su actividad política. Como veremos, en el caso que nos ocupa, la trayectoria biográfica de la traductora y el contexto del polisistema literario argentino en el que manobra son componentes imprescindibles para comprender el alcance y la función de la traducción.

El presente trabajo releva, pues, en primer lugar, el contexto de producción de la *Antología*, para luego cotejar algunos fragmentos de las traducciones con los originales y así extraer conclusiones en relación con la “importación” de repertorios o funciones llevada a cabo por la antología y con el papel de esta dentro del proyecto traductivo de Lila Guerrero y de la Editorial Claridad. El marco teórico del trabajo abrevia, primero, de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, que entiende la literatura traducida como un sistema dentro del polisistema local, y tiene en él, por lo tanto, un determinado lugar y cumple funciones específicas. Segundo, de las ideas de Antoine Berman, que analiza las “tendencias deformantes” que, según él, operan en la tradición traductiva occidental y alejan las traducciones de la fidelidad a la letra, que debiera constituir su horizonte último. Tercero, las reflexiones de Gisèle Sapiro y Pierre Bourdieu acerca de las operaciones y restricciones sociales a través de las cuales una traducción ingresa en una cultura meta, y de su papel clave en la determinación del sentido y función que tendrá en ella.

2. La Antología y la Editorial Claridad

La Editorial Claridad, fundada en Buenos Aires por el español Antonio Zamora (1896-1976) el 30 de enero de 1922 como Cooperativa Editorial Claridad, tiene una importancia difícil de sobreestimar para la cultura argentina de la primera mitad del

siglo XX: basta con mencionar el “Grupo Boedo” (integrado por autores de la talla de Raúl González Tuñón, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque y otros), que giraba en torno a la Editorial, las colecciones “Los Pensadores” y “Los Nuevos” y la *Revista Claridad*, que, según señala Ferreira de Cassone, “constituye el órgano más representativo del pensamiento de izquierda en nuestro país” (2005: 13), y, al igual que la editorial, constituye un “proyecto cultural fundado en una pedagogía de los sectores populares que duró más de tres décadas de trabajo” (2005: 17). Debido a la búsqueda de una llegada popular, tanto los libros como la revista tenían precios muy bajos y eran vendidos tanto en librerías como en quioscos y puestos callejeros.

En cuanto a su marco ideológico, la Editorial Claridad se caracterizó por publicar autores de izquierda, actitud congruente con el programa de acción explícito en el N° 1 de la Revista:

Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias. Creemos de más utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias, sin dejar de reconocer que de una contienda literaria puede también volver a surgir una nueva escuela que interprete las manifestaciones humanas en formas que estén más de acuerdo con la realidad de la época en que vivimos (citado en Cassone 2005: 25-26).

El principio rector de Claridad era que, “a través de los grandes pensadores, se podía lograr el progreso de la cultura popular”. Por esa razón “recibieron una atención preferente las obras en prosa, como mejor vehículo para las ideas”, en particular las “biografías, las autobiografías y las memorias, es decir, las obras que unían la literatura con la ‘verdad’ política e ideológica” (2005: 23), una verdad que, de acuerdo con el posicionamiento político de la Editorial, abrevaba en particular de las ideas marxistas. Este afán pedagógico representó una postergación de géneros como el teatro y la poesía, por lo que la elección de Maiakovski es significativa: es, efectivamente, un poeta que combina “la literatura” y “la ‘verdad’ política e ideológica”. Esta idea es clave para comprender la estructura, la función y las técnicas de traducción de la *Antología de Maiacovski* de Lila Guerrero.

La *Antología* no presenta solo traducciones de los poemas de Maiakovski: presenta su vida como *exemplum* de abnegación y sacrificio personal en pos del triunfo de la

Revolución y del comunismo. Ferreira de Cassone sostiene que el interés de completar la obra con el retrato del autor y sus datos biográficos se correspondía con el afán de presentar “una vida ejemplar, un modelo para imitar” (*ibíd.*). En efecto, años después, en la versión abreviada de la *Antología* publicada por Editorial Losada, Lila Guerrero confiesa: “Maiacovski nos ofrece una gran lección. Si bien el camino de la poesía de cada país tiene sus propias particularidades y no se trata de imitarlo mecánicamente, los argentinos tratamos de aprender la gran lección que su vida y su obra significan” (1970: 11).

En línea con este postulado, el recorrido por la vida de Maiakovski que se realiza al comienzo de la *Antología* es sumamente sesgado, limando, por ejemplo, las diferencias crecientes del poeta con la dirección política del Partido, omitiendo o relativizando las fuertes críticas que sufrieron sus obras que satirizaban el burocratismo soviético (p. ej. *El baño*) y ofreciendo como única explicación de su suicidio los “problemas de salud” del poeta, soslayando el efecto que tuvieron en él los reproches que ciertos sectores le infligían por su “individualismo”, “subjetivismo”, etc.

Es de notar, por otro lado, que esta imagen idealizada de la figura de Maiakovski coincide con la visión oficial en la Unión Soviética desde mediados de la década del ‘30. En efecto, Lila Brik (amiga, musa y amante de Maiakovski) envió en 1935 una carta a Stalin, pidiendo su ayuda en la rehabilitación del poeta, quien se había suicidado en 1930, tras años de silenciamiento total, en los cuales se canceló la publicación de sus obras y se evitó por completo nombrarlo en la prensa soviética. Stalin respondió la petición con una famosa frase, que Guerrero recoge en su libro: “Maiacovski ha sido y sigue siendo el mejor y más talentoso de los poetas de la era soviética” (1943:184). El efecto de la respuesta fue inmediato: Maiakovski fue consagrado como clásico, único de entre los artistas de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX en lograr tal honor. Su ciudad de nacimiento, Baghdati, fue renombrada Maiakovski; en Moscú se abrieron un museo, una biblioteca y una estación de metro en su honor; y en 1941 Nikolái Asiév recibió el Premio Stalin por su poema “Maiakovski comienza”, que lo celebra como el poeta de la revolución.

En este contexto, la *Antología* de Maiakovski puede entenderse como motivada por un doble objetivo: por un lado, el manifiesto propósito pedagógico y militante de

presentar una vida y obra ejemplares para contribuir a la causa socialista en Argentina y en Latinoamérica. Cabe aclarar que este objetivo no es solo de Claridad: Guerrero lo hace suyo en el prólogo, donde, además de realizar una exaltación de la figura de Maiakovski hasta llegar casi a una hagiografía, admite que “este libro habrá cumplido su destino si, después de leer estas páginas, amáis a Maiakovski y más aún, a la Unión Soviética. Y si comprendéis una vez más, lo urgente e inevitable que es cambiar el mundo” [Guerrero 1943: 183]). La intención confesa de Guerrero, pues, es la de transmitir a la vez su “amor” por Maiakovski (son sus palabras) y una “verdad” revolucionaria que trasuntaría su obra.

Por otro lado, existe el objeto, no explicitado y quizás no reconocido, de “importar repertorios” (según la terminología de Even-Zohar 2007-2011), introducir en el polisistema literario local un modelo que dialogue con la búsqueda local de una literatura propia e independiente y que esté de acuerdo con ciertos postulados políticos considerados “correctos”. En este sentido puede entenderse su rol de pionera en la traducción de autores soviéticos fundamentales, así como su continua labor como traductora, divulgadora, prologuista, etc., de la obra de Maiakovski (como atestiguan las sucesivas ediciones en Editorial Platino [1957-58-59] y Losada [1970, con varias reediciones]), Gorki y otros escritores soviéticos a lo largo de varias décadas. Incluso su obra como poeta delata en ocasiones marcas de la poética maiakovskiana.

En efecto, en este afán de intervenir sobre el sistema literario local, la *Antología de Maiacovski* tiene un lugar quizás excepcional dentro de la Editorial Claridad: la gran importancia concedida a la figura de Lila Guerrero como traductora, prologuista, biógrafa, crítica e introductora de la poesía de Maiakovski en el panorama argentino (e incluso hispanohablante: recordemos que se trata de la primera traducción directa del autor al castellano), con su nombre en tapa e incluso un retrato suyo precediendo a la galería fotográfica con imágenes de la vida de Maiakovski, así como la cuidadosa selección de poemas y una labor traductiva que revela una fuerte “intervención” y un minucioso trabajo con los originales, contrasta con la mayoría de las publicaciones de la Editorial, en las que las traducciones están a cargo de escritores y traductores españoles, de los cuales en la mayoría de los casos ni siquiera se mencionan los nombres. La figura de Lila Guerrero cobra importancia en la medida en que funciona como intermediaria

cultural que “importa” a Maiakovski (tanto su poesía como su figura de escritor) a otro polisistema literario para empezar a hacerlo funcionar en él y así modificarlo.

Debido al objetivo pedagógico ya mencionado, la Editorial Claridad prefería la retórica del realismo, lo que puede observarse en su hincapié en escritores como Gorki, Dostoievski, Tolstói e incluso teóricos como Lenin y Bujarin. Es de suponer entonces que este propósito y esta estética permeen la traducción de Guerrero, y que resulten en el privilegio de uno de los componentes de la poética maiakovskiana (el didáctico-militante, el de “realismo social”) por encima de otros (la preocupación formal, la experimentación con el verso, la estética futurista, etc.). A continuación veremos si esta hipótesis puede verificarse en las traducciones.

Antes de comenzar con el análisis, mencionemos brevemente las restricciones que, según Pierre Bourdieu, operan al entrar (y con anterioridad a entrar) una traducción en una cultura nueva, y que condicionan el modo en que funcionará en ella: en primer lugar, restricción en cuanto a la selección de la obra a traducir (como vimos, no es casual que Guerrero y Claridad hayan elegido traducir a Vladímir Maiakovski y no, por ejemplo, a Ósip Mandelstam o Marina Tsvetáieva, dos destacados poetas contemporáneos de Maiakovski pero mucho menos gratos para la dirigencia soviética) y, por otro, en cuanto a la marcación “a través de la editorial, la colección, el traductor, el prologuista (que presenta la obra apropiándose y adhiriéndola a su propio punto de vista y, en todo caso, a una problemática inserta en el campo de recepción que sólo en casos aislados hace el trabajo de reconstrucción del campo de origen [...])” (Bourdieu 2002: 3). De este modo vemos, pues, que la *Antología*, tal como la conocemos, no es fruto de una decisión casual ni puramente estética, ni de un capricho de la traductora o de la Editorial, sino que es producto de una serie de condicionamientos y operaciones que hacen que la traducción llegue a nosotros de un modo y no de otro, proponiéndonos determinadas claves de lectura y no otras. Su éxito se mide en el modo en que la imagen que tenemos hoy en día de Maiakovski deriva de ese primer mojó: seguimos leyendo, en parte y aunque leamos otras traducciones, el Maiakovski de Guerrero.

3. Las traducciones

Para el análisis que sigue, no resulta ocioso recordar que forma y contenido son inseparables: si cambia la forma, cambia el sentido. Esto, que es cierto para todo tipo de textos, lo es especialmente en el caso de la poesía, donde la correlación entre ambos alcanza su punto más alto. Es tal vez en la traducción donde este problema se pone más de manifiesto (pues es “consustancial con el modesto misterio de las letras”, diría Borges): toda traducción involucra un cambio de forma, por lo que el sentido no puede tampoco salir indemne. ¿Qué es lo que se traduce cuando se traduce poesía, entonces, y por qué? Tendremos estas cuestiones en mente a la hora de analizar las traducciones al castellano de los poemas de Vladímir Maiakovski.

En su breve nota “De la traducción”, que precede a los poemas, Guerrero alude al viejo adagio “*traduttore traditore*” para reconocer que privilegió el “contenido del verso original, sacrificando la rima en muchos casos”, pero que intentó “conservar [...] el ritmo, la fonética de su estrofa” (1943: 181). Habla además de la importancia del “verso escalonado”, el “acento”, la “energía” y la “pausa” para transmitir adecuadamente el efecto de la poesía de Maiakovski, que por otro lado “se presta más para ser escuchada” (*ibíd.*).

De modo que, según lo que traductora manifiesta en su prólogo, su postura traductiva sería proclive a sacrificar la forma poética en pos de conservar un “sentido” que sería fundamental y primario. Como mencionamos anteriormente, es de suponer además que la pretendida intervención en el polisistema literario argentino se relacionaría con el contenido “socialista” de los poemas más que con la forma. Guerrero sostiene incluso: “Podría haber hecho una traducción completamente en prosa, pero hubiera transmitido mucho menos el fuego imperativo de su verso” (180). Por lo tanto, Guerrero buscará mantener determinados rasgos del verso que considera importantes en tanto permiten “transmitir” mejor el contenido deseado (el acento, la pausa, el verso escalonado) pero se resigna a perder aquellos que no son útiles a tal fin: la forma como vehículo del contenido. Veremos si esta hipótesis, surgida del análisis previo, se verifica en el análisis textual. En lo que sigue nos centraremos en los poemas “Orden N° 1 a los ejércitos del arte” y “A Sergio Esenin” por su importancia y por las posibilidades que ofrecen al análisis en función de su riqueza tanto formal como temática¹.

¹ Incluidos en el Apéndice.

La poesía rusa en general (y en esto Maiakovski, pese a sus audacias vanguardistas, no es la excepción) es sílabo-tónica, es decir, se asienta en metros clásicos regulares. En el caso de “Orden N.º 1”, el texto fuente cuenta con una estructura métrica relativamente regular, con versos predominantemente anapésticos y rima cruzada ABAB, pero Guerrero opta –como lo hará a lo largo de toda la antología– por una traducción en verso libre sin rima. Esta decisión tiene consecuencias que pueden retratarse en el relato que hace Marisa Viniarski:

tanto la autora del presente artículo como la gran mayoría de los lectores hispanohablantes al encontrarse con la traducción al español de los poemas de Mayakóvskiy en Argentina por Lila Guerrero pensaban durante un largo período de tiempo que las innovaciones que introdujo el poeta ruso residían en la liberación (el desmelenar) de los versos, emancipándoles, en primer lugar, de la rima... pues, en realidad, la traducción realizada por Lila Guerrero carecía de la rima... (Viniarski, citado por Tókareva: 2015)

Por lo tanto, la decisión de traducir en verso libre poemas que en el original seguían una estructura métrica más estricta, presumiblemente con la intención de tener más flexibilidad y libertad a la hora de traducir el sentido, termina generando sin quererlo un “efecto colateral” de experimentación formal que, al menos en ese aspecto, no se encontraba en el texto fuente.

Tomemos como ejemplo los primeros versos del poema para analizar las operaciones traductivas de Guerrero. Una traducción literal rezaría:

<p>Dan la lata de viejos las brigadas su cantinela es siempre la misma. ¡Camaradas! ¡A las barricadas! – barricadas de los corazones y las almas. Solo es comunista auténtico el que los puentes de retirada quemó. (...)</p>	<p>Si la canción no retumba en la estación de trenes, ¿para qué está entonces la corriente alterna? Amontonen sonido sobre sonido ustedes y adelante, cantando y silbando. Quedan todavía letras buenas: Эр, [Er] Ша, [Sha]</p>
---	---

Ща. [Scha]

(Русская Поэзия, s/f)¹

¹ Mi traducción de todas las citas cuya fuente se brinda en cirílico.

Lila Guerrero traduce:

La brigada de los viejos repite sin
cansarse,

y la cantinela es siempre la misma:

¡Camaradas,

a las barricadas!

Yo digo:

barricadas del alma y del corazón

Yo digo:

solo es comunista verdadero

aquel que quema los puentes de la retirada.

(...)

Si la canción rebelde no levanta a los
pueblos,

¿Para qué sirve el cambio de marcha?

Apilan sonido tras sonido

y siguen adelante.

cantando y silbando

Hay todavía letras muy lindas,

U

R

S

S.

(Guerrero 1943: 247)

Al menos tres cambios llaman la atención: en primer lugar, como ya observamos, se borra la rima, que en el original es parte fundamental del ritmo del poema; en segundo, se aclara y prosifica varios versos, añadiendo verbos (“*siguen adelante*”), adjetivos (“*canción rebelde*”) y frases enteras (“Yo digo”, que desambigua el sujeto de enunciación de los versos siguientes), delatando un recurso a la “clarificación” que Antoine Berman (2014) señala como típica de la traducción occidental. En tercer lugar, se modifica sensiblemente el sentido de varios versos. De ellos los más notorios son: el cambio de “Si la canción no retumba en la estación de trenes” por “Si la canción rebelde no levanta a los pueblos” (lo que confiere una carga política aún más explícita a unos versos que ya la tenían) y, más curioso aún, el de las tres letras del alfabeto cirílico P [Er], Ш [Sha] y Щ [Scha] por las siglas “URSS”. Lo que en el original era una reivindicación típicamente vanguardista del potencial poético de los sonidos en sí mismos, en la traducción se convierte en una manifestación de fervor patriótico, más incomprensible aún si tenemos en cuenta que la URSS como tal no existía aún al momento de escritura del poema (1918).

Otro caso interesante es el de “A Sergio Esenin”, escrito en ocasión del suicidio del famoso poeta campesino ruso, puesto que el mismo Maiakovski realiza un análisis de su composición en su artículo “Cómo se hacen los versos”, incluido en la *Antología*. Guerrero respeta los versos escalonados del original, pero en ocasiones introduce añadidos, elimina fragmentos, corta los versos o, lo más frecuente, los alarga en exceso, obligada por la mayor longitud de las construcciones en español, lengua que, a diferencia del ruso, carece de casos, los cuales –junto con la ausencia de la categoría del artículo– permiten a este mayores flexibilidad y economía de expresión. Veamos los primeros versos del poema en ruso (señalamos en negrita y subrayadas las rimas):

Вы ушли,
 как говорится,
 в мир иной.
 Пустота...
 Летите,
 в звезды врезываясь.
 Ни тебе аванса,
 ни пивной.
 Трезвость.

(Русская Поэзия, s/f)

Mientras que la traducción de Guerrero reza:

Ud. se fué,

como se dice,

al otro mundo.

¡Qué vacío!...

Vuela Ud.,

hasta incrustarse en las estrellas.

No le ayuda,

ni el dinero ya,

ni el bodegón.

¡Sobriedad, pura!

(Guerrero 1943: 370)

Como puede verse, tampoco se intenta aquí conservar la rima. Esta decisión es particularmente significativa en “A Sergio Esenin”, en la medida en que, en un poema con métrica irregular, la rima tiene una función constructiva, confiere ritmo y estructura, y contribuye a generar la imagen de un todo poético, además de crear asociaciones semánticas y temáticas novedosas entre los versos. Maiakovski mismo afirma en su artículo ya citado que “sin rima, entendiendo la rima de una manera muy amplia, el verso se desmorona” (409), puesto que “la rima enlaza las estrofas” (410). Por ejemplo, las rimas entre *врезываясь* [*vrezýváiias*] (“incrustándose”) y *трезвость* [*trézvost’*] (“sobriedad”) –destacada y profusamente analizada por Maiakovski–, entre *Вы в своем уме ли?* [*Vy v svoióm **ume li?***] (“¿Está usted en su juicio acaso?”) y *загибать умели* [*zagibat’ **umeli***] (“sabía cantar”), entre *классом* [*klássom*] (“clase” en caso instrumental) y *квасом* [*kvásom*] (“*kvás*”, bebida de muy baja graduación alcohólica), entre muchas otras, lejos de ser accesorias, mero “ropaje” para el contenido del poema, permiten que el sentido surja como visión y no como reconocimiento, como buscaba el formalismo ruso, íntimamente ligado a las búsquedas poéticas del futurismo de Maiakovski.

Otros rasgos típicos de las traducciones de Guerrero que pueden apreciarse en este fragmento son el “retoque” de la puntuación (visible en el añadido de signos de

exclamación), uno de los aspectos más delicados de un texto literario según Antoine Berman (2014), y en la incorporación de lexemas nuevos (“¡**Qué** vacío!”, “¡Sobriedad, **pura!**”), que crean énfasis inexistentes en el original. Ambas técnicas tienden a “racionalizar” –en términos bermanianos– el texto, adaptándolo a los estándares esperables en castellano y modificando así el fraseo, la entonación y el tono del poema. Sin embargo, es posible también que estas técnicas busquen contribuir al ritmo o reproducir la coloquialidad típica de la poética de Maiakovski, para quien sus poemas tienen “la entonación de las conversaciones” (Maiacovski 1943: 415).

En cuanto a las omisiones y sustituciones léxicas, mencionaremos dos de especial interés. El primero surge del ejemplo arriba mentado acerca del *kvas*:

Bueno, ¿y acaso la clase
la sed
apaga con kvas?

(Русская Поэзия, s/f)

Donde el texto fuente hace una referencia irónica a una bebida alcohólica tenida como muy suave y contrapuesta en general al vodka, para desestimar las críticas de los representantes de la literatura “proletaria”, que culpaban al alcoholismo por el suicidio de Esenin, Lila Guerrero traduce “limonada”. En este caso lo que prima es la búsqueda de “comunicabilidad” del poema: se mantienen la alusión y el contraste del original, sustituyendo el referente exótico por uno más cercano al lector hispanohablante, en lo que constituiría un caso de “adaptación” según la categorización de Hurtado Albir (2001: 269).

Como segundo ejemplo, encontramos una supresión significativa en “Десятъ”, partícula que en ruso señala discurso referido y, por lo tanto, añade un matiz de ironía y duda a los versos

Dicen
que si usted cambiara
la bohemia
por la clase,
la clase tendría influencia sobre usted,
y basta de peleas.

(Русская Поэзия, s/f)

En traducción de Guerrero:

Cambiando,

la bohemia por la “clase”,

la clase tendría sobre Ud. influencia,

y no habría que pelear.

(Guerrero 1943: 370)

La omisión no carece de consecuencias: al eliminar la partícula, el punto de vista del yo lírico hace un giro radical y pasa a apoyar a quienes dicen que “cambiando la bohemia por la clase, la clase tendría sobre usted influencia”, cuando en el original veía esta postura con cierta distancia irónica. Así, el nuevo yo lírico se suma a los críticos de Esenin para reprocharle su falta de fraternidad con la clase proletaria, en lo que puede advertirse el trabajo ideológico sobre el material.

Los cambios, omisiones y añadidos mencionados, sumados a la condensación de versos y a la intervención sobre la puntuación y los signos tipográficos (las comillas en “clase”), tienden tanto a “racionalizar” y “clarificar” el poema, volviéndolo más aceptable el texto para el ojo y el oído hispanohablantes, como a inducir determinadas lecturas (aquellas que, como mencionamos antes, le dan a Maiakovski casi el lugar de poeta “orgánico” del Partido) en detrimento de otras.

4. Conclusiones: “Hay que hacer trizas la leyenda del arte apolítico”

Las “tendencias deformantes” que pudimos encontrar en las traducciones de los poemas atentan, según Antoine Berman, “contra la rítmica de la obra”, porque “deshace[n] la relación *sui generis* que la obra instituyó entre la letra y el sentido, relación en la que es la letra la que ‘absorbe’ el sentido” (Berman 2014: 72). Si bien Berman se refiere fundamentalmente a la prosa, sus observaciones son igualmente pertinentes para la traducción del verso, o acaso más, dada la relación aún más estrecha que existe en la poesía entre forma y contenido.

Racionalización, alargamiento y clarificación (así como adaptaciones, normativización de la puntuación, etc.) bien pueden derivarse –como observa Berman– del etnocentrismo propio de la tradición traductiva occidental, pero son asimismo consecuencias ineludibles de los objetivos que se plantean tanto la *Antología de Maiacovski* en particular como la Editorial Claridad en general. En la medida en que Claridad se propone importar, más que modelos literarios novedosos, una “verdad política e ideológica”, y que publica literatura no con fines exclusivamente estéticos sino pedagógicos y de “progreso de la cultura popular”, las estrategias tendientes a volver más transparente el sentido resultan ser el medio más eficaz para alcanzar esas metas. En ese sentido, si nos abstenemos de caer en la tentación del prescriptivismo, Guerrero es absolutamente consecuente con sus premisas.

Toda traducción implica una toma de posición, una voluntad –sea esta implícita o explícita– de intervenir en el polisistema literario de llegada. Una traducción, además de servir de puente entre dos culturas, tiene una potencia operativa que hace que, por su misma existencia, afecte los términos en que la cultura de llegada ve la cultura fuente y a sí misma, no solo alterando la visión hegemónica sino, como señala con agudeza Patricia Willson, también reforzándola.

La apropiación en función de determinados propósitos (que, por otro lado, pueden cumplirse o no) es en verdad propia de toda traducción: ningún material de una cultura ajena, si aspira a ser comprendido, puede incorporarse sin cierto grado de asimilación. Esta asimilación, además, se encuentra regida por una serie de normas y restricciones (políticas, económicas, estéticas, culturales, etc.), así como por la posición simbólica del texto y del traductor (Sapiro 2008). La particularidad de la *Antología* de Lila Guerrero es el modo en que se busca construir una imagen del poeta e imponer una clave de interpretación de su obra, subordinando en ambos casos el aspecto estético (que está ciertamente presente) al político, de modo coherente con el modelo de Editorial Claridad y de la misma traductora.

Tomada en conjunto, la *Antología* resulta una confirmación de las tesis de Even-Zohar acerca del importante rol que pueden cumplir las traducciones en el polisistema de llegada. ¿Pero cuál es ese rol en este caso? ¿Qué repertorios o temas nuevos introduce la *Antología de Maiacovski*? ¿Qué problemas plantea o intenta resolver? En principio, en consonancia con la línea de la editorial, Patricia Willson está en lo cierto al afirmar que las publicaciones de Claridad (así como las de otras afines como Tor o

Leoplán) “no atendían tanto a la incorporación de lo nuevo como a la democratización del consumo de libros y la ampliación del público lector” (Willson 2004: 47).

Sin embargo, se puede afirmar asimismo, tomando en cuenta no las bondades o los defectos de traducciones particulares, sino la totalidad de su obra dedicada a difundir a Maiakovski, de la cual la *Antología* es el hito primero, que Guerrero ha logrado traducir no los poemas, sino *al poeta*. Ha servido de mediadora para alojar su figura y su obra de modo duradero en una cultura ajena, y ha colaborado para introducir en el polisistema literario argentino el legado maiakovskiano, cifrado en la frase de que “hay que hacer trizas la leyenda del arte apolítico”. Aún más: su traducción en verso libre y escalonado, pese a prescindir de muchos de los experimentos formales del texto fuente, ayudó a hacer pensable en la literatura local la combinación de innovación formal y temática social. Por lo tanto, en un sentido Guerrero ha traducido, como quería Meschonnic, lo que hace la obra de Maiakovski más que lo que dice: “más que el sentido, [...] la fuerza, el afecto” (Meschonnic 2009: 56).

Bibliografía:

- Русская Поэзия* (s/f). Disponible en: <<http://www.rupoem.ru/>> Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2017 [*Poesía rusa*].
- Berman, Antoine (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- Bourdieu, Pierre (2002). “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 145, diciembre de 2002, pp. 3-8. Traducción: Carolina Resoagli, mimeo.
- Even-Zohar, Itamar (2007-2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Ferreira de Cassone, Florencia (2005). *Índice de Claridad: una contribución bibliográfica*. Buenos Aires: Dunken.
- Guerrero, Lila (1943). *Antología de Maiacovski. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Claridad.
- Guerrero, Lila (1970). “Preliminar” en Vladímir Maiacovski, *Antología poética*. Buenos Aires: Losada.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Maiacovski, Vladimir (1943). “Cómo hacer versos” en Lila Guerrero, *Antología de Maiacovski. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Claridad.
- Meschonnic, Henri (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.

Sapiro, Gisèle (2008). “Normes de traduction et contraintes sociales”, en Pym, Anthony y otros (eds.). *Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 199-208. Traducción: Melina Blostein, mimeo.

Tokareva, Kseniya [Blog Internet]. *Traducimos la poesía rusa al español*, entrada del 30 de agosto de 2015. Disponible en: <<https://transruspoetry.wordpress.com/>>. Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2017.

Apéndice

Orden N° 1 a los ejércitos del arte

Traducción de Lila Guerrero

La brigada de los viejos repite sin cansarse,
y la centinela es siempre la misma:
¡Camaradas,
a las barricadas!
Yo digo:
barricadas del alma y del corazón
Yo digo:
solo es comunista verdadero
aquel que quema los puentes de la retirada.
Es poco marchar, futuristas
hay que saltar al futuro.
Construir un tren
es poco.
(Ajusto la rueda y listo.)
Si la canción rebelde no levanta a los pueblos,
¿Para que sirve el cambio de marcha?
Apilan sonido tras sonido
y siguen adelante.
cantando y silbando
Hay todavía letras muy lindas,

U
R
S
S
.

Es poco construir un par de calzado
o coserle los galones al pantalón
Todos los diputados no moverán los ejércitos
si los músicos no comienzan la marcha,
Algunos sacan a la calle los tambores,
al piano lo suben a los altos

–Es el vino,
es esto, es aquello
o lo de más allá.

Y, como resultado,
mucho vino, mucha cerveza.

Cambiando
la bohemia por la «clase»,
la clase tendría influencia sobre usted,
y ya no habría por qué pelear.

¿Acaso la «clase»
calma la sed sólo con limonada?

La clase no es idiota
y también sabe empinar el codo [...].

Los errores de traducción

Eugenio López Arriazu (UBA)

earriazu@yahoo.com.ar

Eugenio López Arriazu es doctor en Letras (UBA), Prof. Asociado de la cátedra de Literaturas Eslavas (FFyL, UBA), ayudante de Literatura norteamericana (FFyL, UBA) y profesor de Literaturas en lengua inglesa y de Teoría literaria de la Diplomatura en Cs. del Lenguaje (ISP J.V. González). Es además investigador, escritor y traductor del ruso, inglés, francés, latín y búlgaro. Ha publicado el ensayo *Pushkin sátiro y realista* (Dedalus Editores, 2014) y los poemarios *La revuelta* (Alto Pogo, 2017), *La reja* (A pasitos, 2017) y *Los urutaúes y otros poemas de amor* (Serapis, 2018). Como traductor ha publicado, entre otras obras, el teatro completo de A. Pushkin, *El jugador* de F. Dostoievski, *El problema de la lengua poética* de I. Tiniánov, *Aún más lejos en la nieve* de G. Aiguí, *La era de la traducción* de A. Berman, *La guerra civil* de J. César, *Teatro reunido* de W.B. Yeats y *El colgamiento de Vásil Levski y otros poemas* de J. Bótev.

Resumen:

Las consideraciones contemporáneas sobre la traducción como mecanismo creador de significado en la base misma de la comunicación (Lotman) o, ya en el terreno de la traducción literaria, como un tipo de discurso histórico creador a su vez de subjetividad y de discurso, vuelven problemática la noción de error. En el presente trabajo exploraremos, primero, por qué la noción de error no se sostiene dentro de este marco teórico (que en sus consecuencias últimas no distingue entre traducción literaria y literatura); segundo, propondremos (y ejemplificaremos) el análisis de los “errores” de una versión de Lila Guerrero del poema de Maiakovski, «Человек» (“El hombre”, en la traducción de Guerrero).

Palabras clave: Maiakovski – Guerrero – Traducción – errores – etnocentrismo

I.

Los problemas de traducción se magnifican en la traducción poética: la trabazón forma-contenido, imagen-sonido, morfología-sentido, sintaxis-semántica es un campo minado. Cada letra en la página, cada fonema en la lengua, cada alófono que vibra en la cabeza del traductor, amenaza con explotar. Quien quiera dar cuenta de lo que lee en el idioma fuente por medio de su propio idioma sólo puede desesperarse. Lev Tolstói decía que para explicar todo lo que quiso decir en *Anna Kariénina* debería escribirla nuevamente desde el comienzo.¹ Lo mismo le sucede al traductor: sólo se puede

¹ En una carta del 26 de abril de 1876 a N. N. Strajov, Tolstói escribía: “Si quisiera poner en palabras todo lo que quise expresar en la novela, debería entonces escribir la novela –la misma que escribí– desde el comienzo” (Толстой, 1984: 784). Mi traducción.

transmitir un texto original reproduciéndolo en su idioma, sin traducción. No obstante, se traduce. Incluso gozosamente y sin angustia. ¿Por qué?

Porque traducir es crear significado. Esto es así en el sentido más primario del término, en la comunicación aparentemente más directa y cotidiana. Según Lotman,

cuando nos comunicamos, *tú* y *yo* estamos interesados, de alguna manera, en la máxima traducibilidad. Si me detengo a pensarlo, la no-traducibilidad se vuelve un factor inútil. Supongamos que creamos dos personas ideales. Ellas se entienden perfecta y completamente, como dos bolas de boliche imaginarias, que corren juntas. ¿De qué van a hablar? Para hablar, no necesito una copia perfecta de mí mismo, sí necesito a otra persona. Necesito una dificultad, ya que la dificultad significa la creación de lo nuevo, de un nuevo pensamiento. Sólo un pensamiento viejo puede ser idealmente traducido (en Arrizabalaga, 2013: 184).

Si un mecanismo de traducción creador de sentido es necesario ya dentro de la lengua, la traducción literaria, en tanto creadora de sistemas modelizadores secundarios, es un mecanismo en el que dicha función creadora está potenciada. El texto meta es un texto nuevo, no la copia del texto fuente.

En esta línea de pensamiento, puede también concebirse la traducción como escritura. Es la posición de H. Meschonnik, para quien la escritura es “l’organisation d’une subjectivation dans le discours telle qu’elle transforme les valeurs de la langue en valeurs de discours” (Meschonnik, 1999: 13)². Así, “traduire met en jeu la représentation du langage tout entière et celle de la littérature” (Meschonnik, 1999: 15)³. Es decir, la traducción opera dentro del discurso y, al igual que el texto literario, crea valores, lo que presupone una historicidad. A dicha discursividad histórica que produce la traducción va dirigida la tarea crítica que Meschonnik llama “poética del traducir”. El método de la poética “c’est celui d’une reconnaissance de l’inséparabilité entre histoire et fonctionnement, entre langage et littérature. Et par là le travail pour reconnaître l’historicité du traduire, et des traductions” (Meschonnik, 1999: 17)⁴. Por último, esta concepción de la traducción le asigna un lugar específico: “Pour la poétique, la

² “La organización de una subjetivación en el discurso de manera tal que transforme los valores de la lengua en valores del discurso” (mi traducción).

³ “Traducir pone en juego la representación del lenguaje en su conjunto y la de la literatura” (mi traducción).

⁴ “Es el de un reconocimiento de la inseparabilidad entre historia y funcionamiento, entre lengua y literatura. Y por ello, el trabajo para reconocer la historicidad del traducir y de las traducciones” (mi traducción).

traduction n'est ni une science, ni un art, mais une activité qui met en oeuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage" (Meschonnik, 1999: 20)⁵.

Ahora bien, por más que Meschonnik distingue arte y traducción, escritura literaria y escritura traductiva, en el caso de la traducción literaria el sólo hecho de que original y traducción sean escrituras, unido al hecho de que la traducción de un texto literario se lee inevitablemente como literatura y no como documento sobre un texto literario (lo que la distingue de la crítica literaria) borrona las fronteras. El mismo Meschonnik atribuye, por lo demás, a la escritura traductiva características de la escritura literaria: ambas constituyen obra.⁶

Pues las traducciones exitosas, al igual que la obra literaria, no envejecen, no se rehacen, y demuestran que la traducción

a l'historicité des oeuvres originales. Elle reste un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors des oeuvres – une écriture – et font partie des oeuvres. Qu'on puisse parler du Poe de Baudelaire et de celui de Mallarmé montre que la traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels (Meschonnik, 1999: 106)⁷.

Los ejemplos abundan: las traducciones del francés y del alemán realizadas por A. Pushkin y por V. Zhukovski, la traducción de *Rayuela* de Julio Cortázar al ruso. En el caso de Pushkin, algunos de sus poemas son leídos en completa prescindencia del original; es decir, el lector no es consciente de que éste existe.⁸ En el caso de Zhukovski, porque se le reconoce el derecho de obra. Podemos pensar estos dos casos como característicos de la época en tanto las traducciones están al servicio de la formación de una literatura nueva. La libertad requerida se refleja en el estatuto de obra que el lector le asigna a la traducción. No son traducciones comunicativas, sino

⁵ “Para la poética, la traducción no es ni una ciencia ni un arte, sino una actividad que pone en obra un pensamiento de la literatura, un pensamiento del lenguaje” (mi traducción).

⁶ Antoine Berman tiene una posición diferente, que al momento de traducirlo nos parecía convincente: “*Porque es una ley que toda gran traducción es una retraducción.* Formulado más globalmente: la traducción se realiza en la retraducción. La necesidad de ésta no sólo responde al hecho de que los gustos, las exigencias se modifican en este ámbito. Corresponde al hecho bastante enigmático de que toda “primera” traducción nunca hace justicia a la obra. Y de que su imperfección radical es el suelo que permite la retraducción. Desde el punto de vista del *kairos*, esto significa que la “primera” traducción es prematura” (Berman, 2015: 72-73). No nos interesa aquí la noción de obra, polémica en sí misma; la traemos a colación tan sólo porque a través de ella surge la cuestión del estatuto literario de la traducción.

⁷ “...tiene la historicidad de las obras originales. Sigue siendo un texto con su envejecimiento y a pesar de él. Las traducciones son entonces obras –una escritura– y forman parte de las obras. Que se pueda hablar del Poe de Baudelaire y del Poe de Mallarmé muestra que la traducción lograda es una escritura, no una transparencia anónima” (mi traducción).

⁸ Para un análisis más detallado de las traducciones de Pushkin, cf. López Arriazu (2014: 137-153).

exclusivamente literarias; las del francés, por ejemplo, para un público (el noble ruso) que lee, habla y escribe en francés. Even-Zohar señala tres casos en que la traducción literaria adquiere la libertad de que hablamos: cuando una literatura es joven, cuando es periférica, cuando el sistema está en crisis (Even-Zohar, 1990: 45-51). En Rusia, los tres factores actúan al mismo tiempo. Los dos primeros no necesitan mayor comentario. El tercero se aprecia en la fuerte reacción del sentimentalismo y del romanticismo (sobre los que Pushkin opera) contra la herencia neoclásica, responsable de la primera “importación” de la literatura occidental al escenario literario ruso.

La traducción de *Rayuela* indica otra manera de convertirse en obra. Según la tesis doctoral de Katerina Eremina, actualmente en Rusia sigue publicándose la primera traducción (1986) de Liudmila Sinianskaya, a pesar de que en 2004 aparece una nueva traducción realizada por Alla Borisova. Decimos “a pesar” porque, según el análisis de Eremina, la traducción de Sinianskaya manipula o censura el texto fuertemente, tanto en sus alusiones políticas, eróticas, metafísicas e ideológicas en general como en los usos estilísticos de la ortografía o el registro (sobre todo con los insultos y palabras soeces), para adaptarlo a las expectativas de censura soviéticas. La traducción de Borisova, por el contrario, es más “fiel” al original en todos estos sentidos. La razón de la preferencia pareciera radicar en el prestigio de la traductora, cuya amplia trayectoria incluye la traducción de autores ya canónicos tales como Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges, entre otros. Otras veces el prestigio del traductor proviene de su tarea de escritor. Así, seguimos prefiriendo *Las palmeras salvajes* de Borges y el Poe de Cortázar. No habría que descartar tampoco la expectativa que las mismas traducciones (en tanto reproducen el horizonte de expectativas social sobre el estilo en cuestión) generan sobre el estilo del original. Son significativos los casos en que lectores que desconocen el original por desconocer la lengua prefieren una traducción a otra asumiendo que es más “fiel”. El análisis revela que la noción de fidelidad no es al original, sino al estilo que esperan de tal autor.⁹

⁹ Iu. Obolienskaia comenta el caso de dos traducciones de *La hija del capitán*. De la primera, de A. Markov, la crítica comenta que “es fácil convencerse de que se trata no sólo de una mala traducción en la que el traductor intenta *mejorar* y *embellecer* el original por medio de clichés románticos. Esta traducción refleja no sólo la posición del traductor, sino la *concepción* dominante de la obra de Pushkin” (178). La segunda traducción, de Amalia Lacasa, por el contrario, “es una de las traducciones que mejor recrea el relato” (179). Sin embargo, ante dos variantes del mismo pasaje (una de Markov y otra de Lacasa) algunos lectores prefirieron la de Markov a la de Lacasa, indicando que el estilo del primero responde mejor a la situación descrita, mientras que el de la segunda, mucho más

En última instancia, como el mismo Meschonnik acaba reconociendo, la buena traducción no se distingue de la literatura:

Bonne, c'est-à-dire autant littérature ou poésie que l'est l'oeuvre à traduire, la traduction qui, en rapport avec la poétique du texte invente sa propre poétique, et qui remplace les solutions de la langue par les problèmes du discours, jusqu'à inventer un problème nouveau, comme l'oeuvre l'invente; une traduction qui, ayant le texte pour unité, garde l'altérité comme altérité. Elle est, avec ses moyens à elle, historicité pour historicité (Meschonnik, 1999: 164).¹⁰

La traducción literaria queda entonces definida como un arte/discurso histórico creador de subjetividad y de discurso.

En este contexto, ¿qué sentido tiene hablar de error? Porque si aceptamos con Meschonnik (y lo hacemos) que lo que hay que traducir es un modo de acción sobre la lengua, ya que “la pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage” (Meschonnik, 1999: 35)¹¹; que hay que traducir la enunciación, no el enunciado; el discurso, no la lengua; no el sentido, sino el efecto global del lenguaje en el que todo produce sentido, el ritmo y la prosodia tanto como el léxico y la sintaxis (Meschonnik, 1999: 131-132), toda determinación de error sólo puede sostenerse si recurrimos a nuestros propios criterios históricos recién explicitados sobre qué hay que traducir.

H. James pedía a los críticos que juzgaran según la propuesta del autor, no según sus propios criterios artísticos (James, 1884: 73). Lo mismo vale para la traducción en tanto escritura: no podremos decir si una traducción es buena o mala según nuestros criterios, sino según cuán efectivamente ha podido resolver los problemas que el traductor ha definido según sus propios criterios. Toda disputa más allá de este planteo no tiene ya que ver con la traducción, sino con los conflictos entre discursividades en el devenir histórico, con la traducción en tanto escritura más allá del original, con la traducción

ceñido a la letra del original, era “artificialmente lacónico y emocionalmente pobre” (180). Es decir, la misma crítica que Pushkin había recibido cuando publicó el relato (Оболенская, 1998).

¹⁰ “Buena, es decir tan literatura o poesía como la obra a traducir, la traducción que, en relación con la poética del texto inventa su propia poética, y que reemplaza las soluciones de la lengua por los problemas del discurso, hasta inventar un problema nuevo, como lo inventa la obra; una traducción que, teniendo el texto por unidad, conserva la alteridad como alteridad. Es, con sus propios medios, historicidad por historicidad” (mi traducción).

¹¹ “El pensamiento poético es la manera particular en que un sujeto transforma, por medio de la invención, los modos de significar, de sentir, de pensar, de comprender, de leer, de ver... de vivir en la lengua” (mi traducción).

como obra. Así, podemos criticar una traducción, desde nuestros propios criterios, como etnocéntrica, pero ello no dice nada sobre la calidad de la traducción. Es un juicio ideológico tan válido como la crítica postcolonialista de textos literarios coloniales para quien *La tempestad* de Shakespeare, por ejemplo, puede reproducir la ideología colonialista sin que esto afecte la calidad artística de la obra (al menos en los términos propuestos por H. James, en tanto contenido ideológico y técnica literaria no son conceptos completamente asimilables).

Ahora bien, si la infidelidad al sentido, la lengua, el léxico y la sintaxis no tiene por qué ser en principio un error, ¿no podría pensarse el error como un verter involuntario del traductor, a contrapelo de sus propios criterios? Allí donde falla en sus propósitos. Un claro ejemplo parecieran ser los casos en los que el traductor “no entiende” y por falta de recursos (hablantes a quienes consultar, información contextual no disponible, etc.) traduce a ciegas produciendo una palabra o frase que se adapte al sentido general del texto meta, que no produzca ruido, que sea plausible: invisible. Con frecuencia, si el mismo traductor logra reponer la información faltante, nota con disgusto “¡que se equivocó!”, que él mismo hubiera traducido de otra manera. Lo mismo se diría de los “falsos amigos”, de los lapsus, de las omisiones involuntarias (“¡me lo comí!”), etc. Sin duda, es posible leer errores en estos casos, pero ¿cómo saberlo a ciencia cierta, si son indetectables en el discurso, si funcionan y producen discursividad/subjectividad? Además, incluso si tuviéramos siempre a mano al traductor para preguntarle si él piensa que se equivocó, ¿no estaríamos preocupándonos demasiado por fallas insignificantes? Después de todo, en nada disminuye el *Quijote* porque Cervantes se haya olvidado que el burro de Sancho había desaparecido en un capítulo anterior.

Sea como fuere, el arte de la traducción literaria podría definirse ahora como una producción literaria que obedece a ciertas reglas de juego históricamente determinadas. Lo que se llama un género. Las reglas de juego tienen que ver con la doble relación que se postula con el original por un lado, en tanto éste es el disparador de la nueva obra (que jugará más con el estilo que con la composición), y con el universo discursivo al cual el nuevo texto se orienta por el otro. Un género intertextual que en sus avatares históricos preferirá llamarse traducción o versión o variación u obra.

Una manera de pensar nuestra propia historicidad en tanto traductores sería, por ende, detectar los “errores” de traductores anteriores con el fin de tomar consciencia de nuestras propias concepciones sobre el arte. La metodología es útil en la medida en que no somos en general conscientes de los criterios de traducción pasados, que hay que

reconstruir. Una manera de hacerlo es a partir de los procedimientos de traducción que en una lectura ingenua “saltan a nuestra vista” como si fueran errores. Es lo que intentaremos a continuación con algunos pasajes de “Человек/El hombre” de V. Maiakovski/L.Guerrero.

2.

Daremos en primera fila el original (Маяковский, 2017) y a continuación en dos columnas primero la traducción literal nuestra y luego la traducción de Lila Guerrero (Maiakovski, 1997). Veamos primero el siguiente caso, que no tomaremos por error:

Моря различаю,
 горы в орлином клёкоте...
 (vv. 633-634)

Distingo los mares, Las montañas en graznido de águilas...	Distingo los mares, y las montañas con sus picos de cóndores.
--	---

Es un caso de aclimatación. El traductor parece suponer que el poema vale para los Andes. Si Maiakovski hubiera escrito en América, en vez de “águilas” habría dicho “cóndores”: la literatura es, por ende, “universal”. Además, vemos que el graznido es reemplazado por los picos. Esta opción, que reemplaza una imagen sonora por una visual, también parece estar motivada: “en graznido” es una frase “torpe” en español, y el “hallazgo” de “picos” permite un juego (también visual) de palabras entre el pico de las montañas y el pico de los cóndores. Tal vez la opción fuera sugerida por el mismo dinamismo de la palabra original, ya que hay aliteración entre клёкот /kliókat/ y “pico”, клюв /kliuf/. En resumen, podemos relevar dos criterios en una misma frase: aclimatación y búsqueda no servil de un efecto poético.

Veamos ahora, dentro de este marco, otras opciones que nos llamaron la atención ya en el preludio del poema:

В ковчеге ночи, новый Ной, я жду -	7
--	---

в разливе риз 10
сейчас придут,
придут за мной
и узел рассекут земной
секирами зари.

Идет! 15

Пришла.

Раскуталась.

Лучи везде!

Скребут они.

Запели петли утло,

и тихо входят будни 20

с их шелухою сутолок.

(vv. 7-22)

En el arca de la noche, 7
nuevo Noé,
yo espero...

en diluvio de casullas 10

ahora vendrán

vendrán por mí

y cortarán el nudo terrestre

con las hachas (segures) de la aurora.

¡Viene! 15

Llegó.

Se desarropó.

¡Rayos por doquier!

Raspan (limpiando).

En el arca de la noche,

yo espero,

al nuevo Noé,

envuelto en la sotana del diluvio.

Ahora vendrán por mí,

y cortarán las amarras de la tierra

empujados por los vientos del amanecer.

Ya vienen.

Ya llegaron.

Se ven luces por doquier.

Cantan gallos del amanecer.

Silenciosamente entran los días,

19

con su cáscara de trajines.

Cantaron los lazos (o bisagras)
 lastimeramente,

20

y en calma entran los días
 (laborables)

con su cáscara de tumultos.

En los versos 8 y 9 cambia radicalmente el sentido. En el original, el yo lírico-Maiakovski es un nuevo Noé, en la traducción de Guerrero, Maiakovski lo espera. El verso 10 también cambia su sentido, ya que en el original “en diluvio de casullas” parece referirse a quienes vendrán, mientras que en la traducción se refiere o a Maiakovski o a Noé. Luego, Guerrero une dos versos en uno y evita la repetición de “vendrán / vendrán por mí”. Las “hachas de la aurora” que han de cortar el nudo terrestre se convierten en “los vientos” que empujan a quienes vienen. El verso 15, “ya viene”, se refiere a la aurora, en donde anclan las imágenes lumínicas de los versos 17, 18 y 19. En la traducción de Guerrero, todo esto se refiere a quienes vienen. “Cantaron los lazos lastimeramente” alude a los nudos que se rompen. Guerrero traduce “cantan los gallos del amanecer”. Cambia no sólo el tiempo verbal, sino la imagen por completo. ¿De dónde habrán salido estos gallos? ¿Se lo habrá sugerido la lengua misma del original? ¿Habría leído “запели петухи утра” /zapieli petuji utra/ en vez de “запели петли утло” /zapieli pietli utla/?¹² El verso 19, por último, está directamente omitido.

Algunas de las opciones de traducción parecen errores de interpretación: el cambio de persona de Noé, el cambio de persona de la aurora por quienes vienen, los gallos por los lazos. Por otro lado, dentro del conjunto, la omisión del verso 19 podría ser no una desatención, sino la eliminación de una cinestesia incómoda, ya que al no poder traducir la polisemia de скребут (“raspan”, “limpian”), la imagen se entorpece. El cambio “de las hachas de la aurora” se siente como una pérdida en función del original, pero los vientos son también una imagen, si no tan fuerte, al menos efectiva en el contexto de una nueva vida, y que además cobra fuerza en el español por la aliteración con “vienen” en el verso siguiente. Incluso los tres cambios que señalamos como errores, mantienen el enigma del original sobre quiénes “vendrán por él” en el contexto paradójico de un

¹² Петел /piétel/ es “gallo” en eslavo eclesiástico, pero su plural es петели /piételi/. En búlgaro, петел /petél/ también es “gallo” y su plural, петли /petlí/, coincide gráficamente con el plural de “lazo” en ruso петли /piétli/.

advenimiento. Es más, si nos olvidamos del original, la traducción de Guerrero fluye incluso con una prosodia elegante que reemplaza las rimas del original por terminaciones asonantes en “e” e “i” y con aliteraciones internas que dan cohesión al todo.

¿En qué sentido podemos decir entonces que se equivocó? Porque sí, como vemos, las opciones de Guerrero están dictadas por la misma lengua, (o más precisamente por las dos lenguas al mismo tiempo), por su ritmo, su prosodia, sus ambigüedades y, por supuesto, por la subjetividad y discurso en que todo esto halla su disposición poética, si el todo resultante es el resultado de la lengua y de los discursos que nos atraviesan, no podemos seguir sosteniendo la noción de error, ni siquiera por inadvertencia.

El poema es largo, consta en total de 942 versos, y su cotejo en detalle nos brindaría muchos más datos para caracterizar los criterios traductivos de Guerrero, que parecen contrastar con los nuestros. Pero ya nos resultará muy difícil encontrar errores.

A modo de coda, dos palabras sobre los “cóndores de Maiakovski”. Es posible apelar al concepto bermaniano de la traducción etnocéntrica para defender nuestra práctica como respeto al Otro del texto original. Y puede muy bien ser el caso muchas veces. Si así lo hacemos ahora, la traducción de Lila Guerrero quedaría mal parada. Sospecho, de todas maneras, que el ataque al etnocentrismo justifica la más de las veces una concepción que, como cualquier otra, depende para plasmarse de múltiples factores sociales y que, por ende, excede el concepto bermaniano. Podríamos también suponer que el “etnocentrismo” de Guerrero es la traducción de un discurso al otro, en los términos de Meschonnik, pero la libertad que pide este autor tampoco ignora al otro, por el contrario, exige que se lo tenga en cuenta, que se conserve *l'altérité comme altérité* (Meschonnik, 1999: 164).

Ahora bien, ¿de qué manera? Vimos en nuestro análisis que la libertad de Guerrero se ubica dentro de un enfoque más amplio de aclimatación del texto ruso al contexto Latinoamericano. Lo mismo podría decirse de las traducciones de Borges. No me atrevería, sin embargo, a decir que Guerrero no respeta el texto de Maiakovski en tanto Otro, ni que Borges le falta etnocéntricamente el respeto a Faulkner. Por el contrario, la diferencia existente entre el Whitman y el Faulkner de Borges habla de un gran respeto por la obra de estos escritores. El hecho suscita preguntas: ¿cumple la misma función la aclimatación de un texto colonial o excolonial por la metrópolis, donde la negación del Otro crea un espejo para autoafirmarse, que la situación inversa? Pareciera que no,

hacer de un gaucho un *cowboy* es una perfidia colonialista, pero convertir al *cowboy* en gaucho puede ser subversivo. Hacer de un águila un cóndor, revolucionario. Hay además otras posibilidades. La traducción, en tanto puente entre culturas y lenguas, en tanto instrumento sobre la propia cultura y la propia lengua, requiere de una libertad que puede coartarse vía la crítica del etnocentrismo.

Todo esto, claro, si no me equivoco.

Bibliografía:

- Arrizabalaga, M. I. (ed) (2013) *Semiótica de la Cultura / Ecosemiótica / Biorretórica*. Córdoba: Facultad de Lenguas-Universidad Nacional de Córdoba.
- Berman, A. (2015) *La era de la traducción*. Buenos Aires: Dedalus editores. Traducción de E. López Arriazu.
- Blok, A. et al. (1970) *Poesía rusa del siglo XX*. Buenos Aires: CEAL.
- Ermina, Ekaterina (s/e) *Las traducciones al ruso de Rayuela de Julio Cortázar en la época soviética y postsoviética*. Tesis doctoral Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2017.
- Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en *Polysystem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11,1, 1990, págs. 45-51. Traducción de Montserrat Iglesias Santos, revisada por el autor.
- James, H. (1884) “The Art of Fiction”. En James, H. y Besant, W., *The Art of Fiction*. Boston: Cupples and Hurd. Disponible en https://archive.org/stream/cu31924027192941/cu31924027192941_djvu.txt
- López Arriazu, E. (2014) *Pushkin, sátiro y realista*. Buenos Aires: Dédalus Editores.
- López Arriazu, Eugenio, “Poetas, autores, traductores: el caso de Poesía rusa del siglo XX de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970”. En *El taco y la brea*, N° 5, Universidad Nacional del Litoral, 2017. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6629>
- Maiakovski, V. (1997) *La flauta espinazo y otros poemas*. Buenos Aires: Leviatán.
- Meschonnic, H. (1999) *Poétique du traduire*. France: Verdier.
- Маяковский, В. (2017) *Барышня и хулиган*. Санкт-Петербург: Азбука. [Maiakovski, V. (2017) *La dama y el matón*].
- Оболенская, Ю. Л. (1998) *Диалог культур и диалектика перевода*. Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет. [Oboliénskaia, Ju. L. (1998) *Diálogo de las culturas y dialéctica de la traducción*].
- Толстой, Л. (1984) “Н. Н. Страхову”. En *Собрание сочинений в 22 томах. Т. 18*. Москва: Художественная литература. [Tolstói, L. (1984) “A. N. N. Strajov”. En *Obras completas en 22 tomos. T. 18*]. Disponible en http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm

DOSTOIEVSKI, LOS OTROS Y NOSOTROS

La idea: un absoluto en la obra de Dostoievski

Nadia Milevcic (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

nadia.milevcic@hotmail.com

Estudiante avanzada de la carrera de Licenciatura en letras en la Universidad de Buenos Aires con orientación en Literaturas extranjeras. Asistí y participé como asistente en diversas jornadas centradas en la Literatura decimonónica y en la Literatura inglesa, siendo estos los principales puntos de interés.

Resumen:

El presente trabajo propone el análisis del funcionamiento de la ideología y de las creencias en los personajes de la novela *Los demonios* de Fiódor Dostoievski, en cuanto esta presenta un cuadro en el que las ideas se relacionan de forma orgánica. La diversidad en relación con las ideas expuestas resulta fructífera en cuanto Dostoievski utiliza la heterogeneidad para llamar la atención sobre un punto en común: la toma de una idea como un absoluto, como una creencia férrea que, de ser necesario, es llevada hasta las últimas consecuencias. En conjunto con *Crimen y castigo*, la propuesta es exponer qué consecuencias acarrea esta adopción radical de una idea en los personajes de Dostoievski, siendo la pérdida identitaria y la puesta al desnudo de una exacerbada voluntad de poder resultados directos del borramiento de todo límite en favor de una desmesurada creencia.

En seguida vemos que, en el universo de Dostoievski, los personajes no son meros portadores de una ideología que defienden, sino que, ellos mismos funcionan como la encarnación de una idea que los ha trascendido por completo.

Palabras clave: Ideología – Nietzsche – Moral – Voluntad - Violencia

El universo constituido en la obra de Fiódor Dostoievski expone en su conjunto el funcionamiento de las creencias e ideologías sobre el accionar de los personajes. En sus novelas, las ideas se plasman de forma orgánica con el resto de la obra y es por este motivo que cobran un importante dinamismo. Según Nikolai Berdiáev, Dostoievski “ha proyectado en su obra las ideas como si fueran torbellinos de fuego y las ha envuelto en una atmósfera abrasadora...Las ideas son llamas que ondulan, jamás categorías fijas” (Berdiáev, 1978: 8). De modo que cada obra presenta un cuadro de ideologías que dialogan entre sí: a través de sus portavoces, cada una de estas ideas es presentada y desarrollada con sumo rigor. En *Los demonios*, Dostoievski presenta esta diversidad ideológica a través de diálogos y cruces entre los personajes: la idea del Hombre-Dios de Kirilov, el despotismo ilustrado de Shigaliiov, el nihilismo de Piotr Stepánovich, el

Dios ruso de Shátov; todas cobran mayor fuerza en cuanto son puestas en juego en el coloquio dostoievskiano. Así como Raskólnikov en *Crimen y castigo* defiende férreamente su teoría del derecho al crimen, los personajes de *Los demonios* sostienen sus ideas hasta las últimas consecuencias.

Ahora bien, estos protagonistas no solo sostienen una creencia, sino que son ellos mismos encarnaciones de sus propias ideas. Están tan inmersos en este universo de ideas que se ven traspasados por ellas: según Berdiáev, “Toda su obra no es más que la solución de un vasto problema de ideas...Raskólnikov, Stavroguin, Kirilov, Shátov, Verjovenski, Iván Karamazov son ideas. Todos ellos están inmersos en el universo de las ideas y embriagados por ellas (Berdiáev, 1978: 25). Las creencias controlan la voluntad de cada uno de los individuos, aplastando toda posibilidad de evasión. En este sentido, Piotr Stepánovich le asegura a Kirilov que “no es usted el que se ha adueñado de la idea, sino la idea la que se ha adueñado de usted” (Dostoievski, 2008: 590). Lo mismo aparece en Rodión Raskólnikov, quién es arrastrado hacia el asesinato de Aliona y Lizaveta Ivánovna por una fuerza incontrolable que Rodión Románovich describe como un *eclipse del juicio*: “era como si alguien lo hubiese tomado de la mano y o hubiera obligado a seguirlo irrevocable, ciegamente, con una fuerza sobrenatural, y sin que él pudiera oponer la menor objeción” (Dostoievski, 2015: 137).

Voluntad y sangre

Debido a que están gobernados por sus creencias, los individuos dostoievskianos harán todo lo posible por llevar sus ideales hasta el último extremo. En este sentido, las consecuencias de estas ideologías son de vida o muerte, puesto que su cumplimiento requiere la toma de una vida para afirmarse o contrastarse. *Los demonios* concentra este radicalismo en la figura de Kirilov, quién cree necesario suicidarse para poner de manifiesto su voluntad: “Estoy obligado a pegarme un tiro porque el nivel más alto de mi voluntad es matarme” (Dostoievski, 2008: 652). La idea de Dios es destruida con el suicidio de Kirilov, la manifestación drástica de la creencia del Hombre-Dios que desbarata toda necesidad de inventar a un ser superior. Según Kirilov: “No hay idea más grande que la de que Dios no existe...Todo lo que el hombre ha hecho es inventar a Dios para vivir y no tener que matarse...Yo soy el único en la historia universal que por primera vez no ha querido inventar a Dios” (Dostoievski, 2008: 653).

Ahora bien, no es Kirilov el único personaje que necesita de una vida para afirmar su idea: Rodión Raskólnikov en *Crimen y castigo* y nihilistas como Piotr Stepánovich requieren un sacrificio, un *chivo expiatorio* para poner en práctica sus creencias. Rodión Románovich elige a un *piojo* para llevar a cabo su objetivo, la usurera, una “vieja estúpida, imbécil, inútil, mala, enferma, que a nadie le sirve de provecho, sino que, por el contrario, a todos perjudica, que ella misma no sabe para qué vive y que mañana acabará por morirse ella sola” (Dostoievski, 2015: 130). Piotr Stepánovich, por otro lado, no busca neutralizar la culpa del asesinato con una víctima “que lo mereciera”, ya que el nihilismo borra completamente cualquier rasgo de humanidad. El asesinato de Shátov está en relación con esta lógica en la cual el personaje más débil e iluso es sacrificado en pos de una idea. En este sentido, los otros seres humanos son vislumbrados como cosas funcionales para el fin revolucionario. Mientras que Rodión Románovich construye lazos afectivos con su hermana, su madre y Sonia, Piotr Stepánovich anula completamente cualquier relación afectiva o familiar, puesto que estas no caben dentro de su lógica revolucionaria. Funcionando como la encarnación del modelo propuesto por Necháev, es posible atribuirle a Piotr Stepánovich la siguiente máxima:

Siendo severo consigo mismo, el revolucionario deberá ser severo con los demás. Todos los tiernos y delicados sentimientos de parentesco, amistad, amor, gratitud e incluso el honor deben extinguirse en él por la sola y fría pasión por el triunfo revolucionario. Para él sólo debe existir un consuelo, una recompensa, un placer: el triunfo de la revolución (Necháev, 2018: 4)

La idea de que el fin justifica todos los medios es sostenida por los revolucionarios rusos, que nos recuerdan al modelo esbozado por Necháev en *Catecismo de un revolucionario*. Sometido a una extrema disciplina, el revolucionario consagra su vida al cumplimiento de su ideal: “El revolucionario es un hombre dedicado. No tiene intereses personales, no tiene relaciones, sentimientos, vínculos o propiedades, ni siquiera tiene un nombre. Todo en él se dirige hacia un solo fin, un solo pensamiento, una sola pasión: la revolución” (Necháev, 2018: 3).

Según Piotr Stepánovich, para establecer un nuevo orden “son indispensables una a dos generaciones de libertinaje. De libertinaje monstruoso, procaz, del género que hace de un hombre un bellaco asqueroso, cobarde, cruel y egoísta ¡Eso es lo que se necesita! Y, además, un poco de *sangre fresca* para ir acostumbrándonos” (Dostoievski, 2008:

438). Es decir, la catástrofe es necesaria en cuanto se debe destruir el orden imperante para poner en práctica *la idea*. La sentencia: “Proclamaremos la destrucción... porque... ¡Porque es una idea fascinante!” (Dostoevski, 2008: 439) esboza nuevamente la relación con Necháev, en cuanto se abraza la necesidad de destrucción. Piotr Stepánovich, el revolucionario: “ha roto... toda relación con el orden social y con el mundo intelectual y todas sus leyes, reglas morales, costumbres y convenciones. Es un enemigo implacable de este mundo, y si continúa viviendo en él, es sólo para destruirlo más eficazmente” (Necháev, 2018: 3).

En seguida se observa la asociación que Dostoevski establece entre la voluntad, las creencias y el derramamiento de sangre. Es requerido un chivo expiatorio que afirme o que ponga en marcha a las creencias. *Crimen y castigo* pone en cuestión a través del asesinato de la usurera el ideal del hombre Napoleónico, ser extraordinario que puede infringir todas las leyes en la posibilidad de traer algo *nuevo* y de romper con el orden anterior: “Pero si necesitan, en el bien de su idea, saltar aunque sea por encima de un cadáver, por encima de la sangre, entonces ellos... pueden... concederse a sí propios la autorización para saltar por encima de la sangre, mirando únicamente a la idea y su contenido” (Dostoevski, 2015: 378). Ahora bien, *la idea* de Rodión Románovich está estrechamente relacionada con la problemática planteada por Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*: El hombre extraordinario que se esboza en *Crimen y Castigo* es aquel que se elevará del *rebaño* señalado por Nietzsche. La teoría de Rodión Románovich sobre el crimen afirma que los individuos están divididos de forma natural en inferiores y superiores: la primera categoría está formada por individuos que podrían formar parte del *rebaño* nietzschiano, esto es, “conservadores, disciplinados, que viven en la obediencia y gustan vivir en ella. A juicio mío están obligados a ser obedientes, por ser ese su destino y no tener, en modo alguno, para ellos nada de humillante” (Dostoevski, 2015: 378). En *Los demonios*, se alude que “el gobierno emborracha al pueblo con vodka para embrutecerlo e imposibilitar que se subleve” (Dostoevski, 2008: 319), y que, además, “necesita de la religión para embrutecer al pueblo” (Dostoevski, 2008: 319). En relación con Nietzsche, estos hombres obedientes posibilitan que un grupo selecto tenga el control de la sociedad, ya que a través de la adopción de los valores morales imperantes, la sed de poder es silenciada: “Desde que hay hombres ha habido también, en todos los tiempos, rebaños humanos (agrupaciones familiares, comunidades, estirpes, pueblos, Estados, Iglesias), y siempre los que han obedecido han sido muchísimos en relación con el pequeño número de los que han mandado”

(Nietzsche, 2014: 89). El segundo grupo, el de los hombres extraordinarios, es el que logra elevarse del rebaño y de sus valores morales, aquel que logra hacer triunfar su voluntad. De modo que, “La *voluntad no libre* es mitología: en la vida real no hay más que voluntad *fuerte* y voluntad *débil*” (Nietzsche, 2014: 26).

Stavroguin

Dostoevski no solo pone en escena personajes inmersos en una ideología, sino que también muestra sujetos que carecen de convicción a la hora de sostener una creencia. En *los demonios*, Stavroguin es el personaje que no tiene una idea que funcione como el motor de sus acciones. Podemos afirmar que la falta de convicción está directamente relacionada con el carácter del “príncipe”: Stavroguin se encuentra sumido en una apatía que imposibilita la adopción de una ideología. Según él, el deseo de hacer el bien y el de hacer el mal son igualmente influyentes, pero también resultan insuficientes para movilizarlo, ya que “ambos sentimientos son y han sido siempre menguados; nunca han sido vigorosos. Mis deseos son demasiado débiles, no pueden servirme de guía” (Dostoevski, 2008: 711). El hecho de estar dominado por la apatía constituye a Stavroguin como un personaje ciertamente indefinible y ambiguo: siempre en la zona límite, el príncipe que se pasea con cautela entre el cielo y el infierno. La falta de convicción lo desliga de los acontecimientos que suceden a su alrededor: al no ser defensor de algo, Stavroguin se mantiene aislado del resto, en una esfera inasequible que los demás no pueden alcanzar. Pero, al mismo tiempo, podemos afirmar que está al tanto de las intrigas políticas que acontecen. Figura que se desplaza constantemente, es como si Stavroguin “quisiera” tener algo, una *idea*, que sostener. Sin embargo, como él “cree imperfectamente”, afirma que “Yo jamás podré volverme loco ni podré creer en una idea con tanta fe como él. Ni siquiera puedo interesarme por una idea en igual medida que él ¡Jamás, jamás podré pegarme un tiro” (Dostoevski, 2008: 712).

Ahora bien, si Stavroguin no puede constituirse como un personaje creyente, si puede actuar como el ideólogo de otros personajes. Es posible afirmar que personajes como Kirilov y Shátov no son más que proyecciones del propio príncipe: receptáculos en donde siembra una idea que él, sumido en la apatía, no puede desarrollar. Según Madaule, “No es Verjovensky quien ha inventado a Stavroguin, sino es Stavroguin el que ha inventado a Verjovensky, como ha inventado a Shátov y a Kirilov; además como ha inventado a sus amantes” (Madaule, 1952: 79). Este vínculo es puesto en evidencia

cuando Dostoievski presenta a un Shátov desconcertado frente a un Stavroguin que se desentiende de la idea del pueblo ruso como el “portador de Dios”, creencia que Nikolai había despertado en Shátov. Este es el motivo por el cual el último se coloca en el lugar de aprendiz: “Hubo un maestro que pronunciaba palabras importantes y un discípulo que acababa de levantarse de entre los muertos...Yo era ese discípulo y usted el maestro” (Dostoievski, 2008: 251). En este sentido, el dolido Shátov nos recuerda a la creación abandonada a su suerte que busca el reconocimiento de su creador. En su enfado, Shátov también señala a Kirilov como otra de las creaciones de Stavroguin:

Al mismísimo tiempo que plantaba usted en mi espíritu la idea de Dios y la patria..., en ese mismo tiempo...emponzoñaba usted el corazón de ese desgraciado, de ese maníaco Kirilov...Usted le llenó la cabeza de mentiras y calumnias y lo empujó al borde de la locura. Vaya a verlo ahora: esa es su creación (Dostoievski, 2008: 251-252)

Lo mismo sucede con Piotr Stepánovich, quién ha elegido a Stavroguin como su ídolo. Si Verjovensky es el hombre que dará el primer paso, el príncipe es colocado como el líder, la fuerza necesaria para llevar a cabo el plan: “Usted, usted es el hombre que necesito. Sin usted soy un cero a la izquierda. Sin usted soy sólo una mosca, una idea embotellada, un Colón sin América” (Dostoievski, 2008: 437). Así como su belleza aristocrática es destacada, el hecho de que para el príncipe “no significa nada sacrificar la vida (la propia o la ajena)” (Dostoievski, 2008: 436) resulta admirable para Verjovensky. Es decir, el carácter indolente de Stavroguin lo cautiva; ya que, a diferencia de los miembros de la célula nihilista, Stavroguin no se lamenta ante el sacrificio de una vida debido a la apatía que experimenta por los demás y por los acontecimientos que lo rodean. Si Piotr Stepánovich no vacila en sacrificar a alguien es por la causa que motiva todo su accionar, mientras que Stavroguin, incapaz de actuar, solo contempla el sacrificio ajeno como un hecho más. Nikolai jamás se mancha las manos con sangre, él está por arriba de todo accionar: los demás llevan a cabo los asesinatos que él no comete, ni pide que sean cometidos por él. Sin embargo, el silencio del príncipe los autoriza implícitamente: Cuando Piotr Stepánovich le anuncia: “Escuche...Mañana le saco de en medio a Maria Timofeyevna...sin cobrarle nada. Y mañana le traigo a Liza ¿Quiere que le traiga a Liza? ¿Mañana?” (Dostoievski, 2008: 440), Stavroguin no le responde. A lo largo de la novela, las intenciones de Stavroguin son de carácter ambiguo debido a que él, en realidad, carece por completo de objetivos. Es como si *todo le diera igual*: ningún acontecimiento despierta en él el deseo de actuar

para oponerse. En cuanto al asesinato de su esposa y de su cuñado, Stavroguin le responde a Liza: “Yo no les he matado y me oponía a que los mataran, pero sabía que los iban a matar y no lo impedí” (Dostoievski, 2008: 561).

Qué desea Stavroguin es un permanente interrogante que los demás tratan de abordar: la ausencia de parámetros que permitan describirlo es algo que los otros personajes intentan llenar con sus propias proyecciones, sus ideales. Así como Shátov ve en él a su maestro, Piotr Stepánovich encuentra en Nikolai al elegido que debe fortalecer su plan. “Yo lo inventé a usted en el extranjero” (Dostoievski, 2008 440) le dice a Stavroguin. Sin embargo, el revolucionario está equivocado: el único inventor es el príncipe, quien llena todo con su ausencia y sus silencios. Piotr Stepánovich “es un ejecutante, por sí mismo sin importancia. El que destruye todo por su sola presencia, aun muda, aun inmóvil, es Stavroguin” (Madaule, 1952: 78). Efectivamente, vemos que “No es en nombre de una idea abstracta, de un sistema cualquiera a lo Shigaliiov por lo que se cometen crímenes tan abominables; es en nombre de un hombre, de una persona que se ha elegido entre todas” (Madaule, 1952: 75).

Debido a que el resto de los personajes son creaciones suyas, podemos pensar también que constituyen pedazos o partes de él. Stavroguin es un personaje fragmentado, desdoblado infinitamente por la falta de convicción y por la imposibilidad de ser definido. Sumido en el aburrimiento, deposita en terceros las creencias que él no tiene. De modo que, al ser una persona rota, “los pedazos de ella son precisamente todos estos hombres y estas mujeres que se estrechan alrededor suyo. Shátov, Kirílov, Verjovensky, María Timofeievna, Dasha, Izabella son otros tantos trozos separados de Stavroguin” (Madaule, 1952: 85). Por lo tanto, es posible pensar que, si Nikolai convence a Kirilov de suicidarse para colocarse en el lugar de Dios y si le inculca a Shátov la creencia en el dios ruso, lo realiza con el motivo de “afirmarse así como dueño de su propia existencia” (Madaule, 1952: 90), pero también como un medio para escapar del aburrimiento en el que está sumido: como si fueran experimentos, Stavroguin contempla en Shátov y en Kirílov las últimas consecuencias que acarrea la adopción radical de estas ideas.

El fuego

A lo largo de *Los demonios*, Dostoievski explora el peligro que supone la adopción de una “falsa idea”: la autodestrucción, el odio, el asesinato y la devastación son todas

consecuencias de la asimilación de un pensamiento nocivo. De modo que es posible afirmar que la novela muestra los estragos que la “fanática atracción por una falsa idea que conduce a la degradación de la esencia de la personalidad humana y a la pérdida de la imagen del hombre” (Berdiáev, 1978: 122) produce. Crítico del socialismo revolucionario, sostiene que la moral propuesta por la revolución es totalmente impersonal, puesto que niega la voluntad y la autonomía de los individuos. La creencia en una falsa ideología es lo que vuelve a colocar al hombre en *el rebaño* de Nietzsche, no a elevarlo sobre el resto. Este es el motivo por el cual los personajes que al principio sostenían una idea en pos de volverse “extraordinarios”, terminan en el fracaso. La muerte –o el castigo– es el destino que Dostoievski determina para ellos. Por ejemplo, Rodión Romanovich comprueba finalmente que él resulta ser un piojo aún peor que el que asesinó: “Quizá yo mismo sea un piojo todavía más repulsivo e innoble que el piojo asesinado.” (Dostoievski, 2015: 397). De modo que Rodión Románovich no es un Hombre Extraordinario, así como tampoco Kirilov logra convertirse en el Hombre-Dios a través de su suicidio: desde su primera presentación hasta la escena de su suicidio es ridiculizado por esta creencia. En cuanto a los hombres de la célula nihilista, estos fracasan en su cometido y gran parte de ellos muere.

Como si estuvieran poseídos –o *endemoniados*– por su ideología, son arrastrados hacia el fin de forma pasiva. El suicidio de Kirilov, el asesinato de Shátov, de Maria Timofeievna y de tantos otros son las consecuencias directas de esta ideología catastrófica; del nihilismo, que como el fuego del incendio que carboniza a la mujer de Stavroguin y a su cuñado, lo invade todo. La asociación es establecida por von Lembke, quién en seguida identifica el incendio como una consecuencia directa de esta ideología: “¡Esto es nihilismo! ¡Si algo arde, es nihilismo!” (Dostoievski, 2008: 540).

Para Dostoievski, la ideología revolucionaria, esta falsa idea, es tan destructiva como la peor de las armas, en cuanto suscita una destructiva voluntad de poder que borra todos los límites. A través de las diversas ideas encarnadas en distintos personajes, *Los demonios* presenta los efectos que la adopción radical de una idea genera en el individuo, tales como la consecuente deshumanización de los otros, la alienación, la destrucción y la muerte; todas consecuencias directas del nihilismo, que borra todos los lazos humanos y consume el espíritu con una ciega voluntad de poder.

Bibliografía:

- Berdiáev, Nikólai (1978). “Cap I: el aspecto espiritual de Dostoievski” y Cap VI: La revolución, el socialismo”. En: *El espíritu de Dostoievski*. Buenos Aires: Carlos Lohlé
- Dostoievski, Fiódor (2015) *Crimen y castigo*. Trad. de Rafael Cansinos Assens. Buenos Aires: Penguin clásicos.
- Dostoievski, Fiódor (2008) *Los demonios*. Buenos Aires: Editorial la página
- Madaule, Jacques (1952) “Raskólnikov” y “Stavroguin”. En: *El cristianismo de Dostoievski*. Trad. de Juan Paredes. Buenos Aires: Losada
- Necháev (2018) *Catecismo de un revolucionario*. Disponible en internet en: <https://bibliotecanacionandaluzsevilla.files.wordpress.com/2008/10/catecismo-de-un-revolucionario.pdf>
- Nietzsche, Frierich (2014) *Más allá del bien y del mal*. Trad. de Sergio Albano. Buenos Aires: Gradifco.

Dostoievski en el Río de la Plata

Washington Morales (Universidad de la República, Uruguay)

wamm1756@gmail.com

Washington Morales es Licenciado en Filosofía (2009) y Magister en Filosofía Contemporánea por la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. En este momento es estudiante de doctorado en filosofía por la misma institución.

Resumen:

Este artículo busca plantear la necesidad de considerar las condiciones ideológicas de recepción de la obra de Fiódor Dostoievski en el Río de la Plata para la reflexión sobre su valor estético en nuestro contexto. Para ello presentaremos algunas observaciones de Juan Fló (Uruguay, 1930) sobre el estado de cultura uruguaya y sobre el concepto de verdad estética.

Palabras clave: Dostoievski – Fló - verdad estética – ideología – recepción

Poco conocido en su propio país, el filósofo uruguayo Juan Fló (n. 1930) inauguró la publicación de su vida escritural a la edad de 21 años con “Problemas de la juventud en nuestro país”¹. El ensayo presenta una serie de claves sumamente interesantes para discernir, entre otras cosas, las condiciones ideológicas de la valoración estética de la literatura. El interés de esta comunicación es plantear un problema en la obra del propio Juan Fló y hacer unos apuntes sobre la recepción de la obra de Dostoievski en Uruguay. En esta ponencia precisamente trataré de insistir en la necesidad de que la estética piense las condiciones socio-culturales de la recepción de la obra de Dostoievski.

Comenzaré considerando algunos de los textos de Juan Fló en los cuales encontramos una aproximación programática al concepto de ficción², remitiéndonos a su estudio de la literatura y, asimismo, de una función antropológica o cognoscitiva de las artes visuales emparentada con los poderes de aquel concepto de ficción³. Luego bosquejaré de manera muy sumaria el problema que Fló plantea en su primer ensayo publicado y el rol que cumple la mención a Fiódor Dostoievski en él. Finalmente, apuntaré algunas conclusiones que tendrán por interés indicar algunas observaciones en relación a la necesidad de pensar las condiciones ideológicas de la recepción de la obra de Dostoievski.

¹ (Fló, 1954).

² (Fló, 1966), (Fló, 1967) y (Fló, 1997).

³ (Fló 1978), (Fló, 1987), (Fló, 1989), (Fló, 1994), (Fló, 1997), Fló (2002a), Fló (2002b) y Fló (2010).

Si la comprensión de una tesis requiere la comprensión de un problema, veamos entonces si es posible bosquejar el problema que Fló ha trabajado en sus ensayos. En 1857 Karl Marx se hizo una pregunta que luego incorporó a su *Contribución a la crítica de la economía política* de 1859; esa pregunta es la siguiente: ¿como es posible que si existe una conexión efectiva entre literatura y sociedad (y, por supuesto, con las ideologías de una sociedad), la poesía homérica sea considerada aún actualmente un objeto pasible de placer estético e incluso un modelo estético vigente?⁴ Si postulamos que la literatura guarda una conexión efectiva con un lenguaje que comporta una función pragmático-comunicativa en la vida cotidiana y realiza, asimismo, una capacidad referencial que sostiene esa función coordinante de la praxis en la vida cotidiana, podríamos decir que la literatura de una época es un recurso teórico para conocer una realidad por ella “reflejada”. La historia de las polémicas estéticas contiene este postulado, porque el formalismo literario (lo que Abrams llama “heterocosmos”⁵) sostenía una especificidad de lo literario absorbida en la postulación, asimismo, de una completa independencia funcional, formal y semántica de la literatura con respecto al contexto social de producción. Sin embargo, si sostenemos este postulado “realista” estrictamente para socavar ese formalismo, evidentemente mal haríamos en seguir editando los textos homéricos, sencillamente porque nada nos podrían decir sobre nuestro presente estético y social. He allí, entonces, que lo que estamos buscando cuando pensamos en la literatura, teniendo en cuenta la anotación de Marx, es un texto que a la vez que suponga una conexión con su contexto material e ideológico de producción no sea, de todos modos, una simple provincia de la ideología o una pieza descriptiva de su contexto material. Si, por otro lado, apelamos para evitar esa fundición de la literatura con lo real a una idea estática de forma, tendremos otros tantos obstáculos más para especificar lo literario; entre ellos, el obstáculo de sostener o practicar un mero “interés” en la realidad social para el juego de composiciones en la escritura o incluso llegar a sostener que el arte es y *siempre* fue puramente recursivo (un arte por y para el arte).

Si interpretamos la pregunta de Marx como una exigencia para comprender la literatura, entonces deberíamos tener en mente dos condiciones: 1) admitir la conexión entre literatura y sociedad (e ideología) y 2) admitir que la literatura no se comprende a través de la verdad teórica. En esta segunda condición se introduce Fló para pensar la

⁴ (Marx, 1971: pp. 31-33) y (Marx, 1986: pp. 311-313). ⁵ (Abrams, 1991: pp. 169-181).

literatura. La respuesta a la pregunta de Marx elucida una propiedad relacional de la literatura y el discurso cotidiano, su *heterogeneidad*. En dos aspectos las obras literarias son heterogéneas en relación a ciertos usos cotidianos y científicos del lenguaje. Por una parte, si las obras fuesen una simple provincia de la ideología, la crítica literaria debería producir de modo inmediato una obra en respuesta a aquella que inicialmente fue criticada, del mismo modo en que en un agón discursivo, una crítica dispone las condiciones teóricas de una contra-réplica; y, por otra parte, tal como señaló Gottlob Frege hace ya muchos años en “Sobre sentido y referencia”, la lectura literaria no pareciera centrar su atención en la verdad o pretensión de verdad de los textos, sino sólo en su sentido. Dicho de otro modo, la lectura literaria al no preocuparse por la verdad, no busca, entonces, discriminar la existencia o inexistencia de los referentes de un texto literario, por lo cual no busca, entonces, enjuiciamientos⁵.

La respuesta postulada por Fló a Marx consiste en sostener que a la vez que es innegable la absorción de ideología en la literatura, esta absorción es recusada por la actividad fenomenológica del lector cuando acepta el juego de olvidar la verdad en su sentido teórico al leer⁶. Muchas posturas contemporáneas acerca de este fenómeno son institucionalistas como la de Peter Lamarque⁷. Sin embargo, el convencionalismo involucrado en el institucionalismo, que dirá que algo se lee como literatura simplemente porque convenimos que aquello se propone como literatura, puede reformularse diciendo que no sólo hay un contexto que nos condiciona a lo literario (digamos, un libro puesto en el estante “novelas” y no en el estante “ciencia” de una librería), sino que existen unas claves escriturales que nos permiten establecer ese contrato que según Frege nos exige la literatura.

Ahora bien, al servicio de qué, podríamos preguntarnos, usamos un lenguaje que no nos importa codificar como lenguaje verdadero o falso, o ¿para qué querríamos eso? La respuesta de Fló es que la literatura nos permite construir y organizar lo que llama *experiencia subjetiva global cotidiana*⁹. Ante una ficción literaria sentimos el encanto de una situación que parece descrita por el libro, cuando, en realidad según Fló, aquel libro es el objeto que exige de nosotros poner en juego todas nuestras creencias y nuestros más diversos niveles de la conciencia, relacionándolos de tal modo que la estofa ideológica centralmente exhibida por la obra literaria es recusada. La verdad de la

⁵ (Frege, 2012: p. 35).

⁶ Ver intertextualmente (Fló, 1997) y (Fló, 1967).

⁷ (Lamarque, 2014). ⁹ (Fló, 1967: p. 46).

literatura no consiste, entonces, en un homomorfismo o isomorfismo con una realidad independiente a ella, sino que consiste en la capacidad de organizar y poner en tensión nuestros niveles doxásticos, y nuestras reacciones, emociones y sentimientos asociados a ellos en los más distintos momentos de la lectura. El arte, en términos generales, nos propone un juego en el que podemos flexibilizar la pesantez de un imaginario y de una racionalidad dominante. En las artes visuales Fló encuentra el maravilloso caso de la talentosa inglesita llamada Nadia⁸. El déficit lingüístico, según Lorna Selfe⁹, de Nadia es ni más ni menos que el mayor factor de la recusación de la imaginación ideogramática a favor de una imaginación pictórica mimética. Sus dibujos tempranos no son intensamente filtrados o maniatados por la iconicidad usual de nuestra mente infantil a la que la sociedad forma a la vez que asedia lingüísticamente. Sus infantiles imágenes mentales ganan en precisión mimética y los débiles rastros de conciencia lingüística más bien cooperan en un proceso acumulativo de fijación, análisis y reconstrucción de sus sorprendentes diseños.

El arte, y la literatura, nos permiten, según Fló, reencontrarnos con nuestras representaciones soterradas por los imaginarios naturalizados de nuestras sociedades. Por supuesto, no todo artefacto literario, según Fló, nos resulta un verdadero constructor y organizador de nuestra experiencia cotidiana. Sólo quien esté atento y sea espontáneamente sensible a los flujos de los imaginarios o a los contextos sociales que lo atraviesan podrá flexibilizar una imagen adquirida y un estilo adquirido a través de la revisión de las obras literarias del pasado. No me dedicaré a profundizar en estas condiciones de la verdad literaria, pero diré simplemente que la verdad del arte depende de su novedad¹² y esto es el resultado parcial de lo que expondré a continuación.

Mientras que Fló pone el énfasis en estos textos mencionados en las propiedades no subjetivas que habilitan o no la verdad de la literatura, en su primer ensayo apunta, sin embargo, a unas condiciones que no aíslan propiedades literarias, sino en todo caso las condiciones culturales a través de las cuales se lee la literatura.

Veamos lo que en 1952 decía Fló sobre la lectura uruguaya de Dostoievski:

Estamos convencidos al leer a Dostoievski que estamos próximos a su demonismo, a su desesperación, a las humilladas y orgullosas confusiones de sus personajes... [Sin embargo] por el contrario nuestras pretendidas y ayudadas angustias nada tienen que ver con las de la familia Karamasov. (Fló, 1954: p. 152).

⁸ (Fló, 1989: pp. 169-192) y (Fló, 2010: pp. 174-196).

⁹ (Selfe, 2011). ¹² (Fló, 1994).

En este pasaje pareciera que la propuesta de Fló sumariamente bosquejada arriba exige un cuidado especial por las condiciones de la lectura o recepción que hacen posible sostener su concepto de verdad literaria. La lectura por identificación es una de tantas que parece poner el foco en la necesidad de articular de modo más preciso la relación entre aspectos estilísticos y los modos de recepción de una obra.

En su ensayo de 1952, publicado en 1954, Fló sostiene que el gran problema de la juventud uruguaya es la tensión entre las generaciones que se consideran parte integrante y directa del curso del desencantamiento weberiano del mundo y aquellos que niegan sin más toda conexión con el mundo europeo desde el cual se expandió la famosa crisis de valores. El problema, según Fló, está en que ni unos ni otros logran reconocer nuestras condiciones culturales de vida en su peculiaridad. En nuestra alienación ideológica, los lectores uruguayos ignorando su particular proceso histórico de configuración subjetiva naturalizan en Dostoievski un falso sentimiento colectivo. Diré, por tanto, algunas palabras sobre el ensayo de Fló y bosquejaré finalmente algunas conclusiones.

Según Fló, la peculiaridad del contexto uruguayo de las generaciones rebeldes de la década de 1950 es la siguiente: "... ella [la generación] también integra la realidad contra la cual se rebela, trata de modificarla ignorando cual [sic.] es su vicio e incurre precisamente en él" (Fló, 1954: p. 146). Su generación asumió la autenticidad de su herencia, es decir, asumió que los viejos autores, pongamos por caso el adulto Vaz Ferreira, realmente se aproximaron a un mundo (el mundo europeo) y lo incorporaron, cuando más bien sólo rumiaron referencias vacías a las experiencias de trascendencia y muerte en el arte. Y, como prueba de ello, podemos sostener la estrechez de miras de Vaz hacia la obra de Torres García¹⁰. La generación de Fló, entonces, se cree en el objetivo de remediar la decadencia de un auténtico sentido heredado. La generación de Juan Fló, sin embargo, lejos de desenmascarar la cursilería (es decir, la mera apariencia de autenticidad) de la generación de Vaz, la negó aceptando su juego. La estrategia de la generación uruguaya rebelde para darse a sí misma un sentido no fue, entonces, la problematización de la inautenticidad heredada, sino el rechazo liso y llano de una falsa autenticidad supuesta. Al fin de cuentas, la generación rebelde buscó una autenticidad en la negación de una herencia mal comprendida, y con ello inhibió la apropiación o la búsqueda de un sentido auténticamente propio. La generación de Fló, en suma, no negó

¹⁰ (Fló, 1991: p. 38).

como falsas las imitaciones artísticas de Europa ni tampoco las reflexiones heredadas que siempre asumieron la autenticidad de esas imitaciones; la generación de Fló intentó negar el modelo europeo *in totum*.

En estas condiciones culturales, la obra de Dostoievski se tensó en dos polos igual de vacuos: por un lado, aquel de quienes trazaron una inmediata identidad de experiencias con las crisis europeas y, por otro lado, quienes renegaron la posibilidad de encontrar en Dostoievski una construcción subjetiva que recusara la falsa conciencia de identificarse al desencantamiento europeo. Desde el primer punto de vista de Fló aquí expuesto, postulemos que la verdad de Dostoievski está en su enorme capacidad de explorar las tensiones internas de sus personajes (pensemos en la volatilidad práctica y psicológica de Mishkin, Raskólnikov y El Hombre del Subsuelo como ejemplos), porque con ello incentiva en nuestra experiencia fenomenológica las tensiones de nuestras propias creencias, reacciones, sentimientos y emociones volátiles e incoherentes. Desde el segundo tratamiento de Fló de la literatura, la verdad de Dostoievski se anula en desmedro de asentar una falsa conciencia ideológica de aquellos de sus lectores que identifican su situación cultural con el desencantamiento europeo. Pues, entonces, si el valor de la obra de Dostoievski se sigue de su verdad y su verdad queda inhibida en nuestros 50, entonces, ¿su obra es efectivamente capaz de producir en nosotros sudamericanos, y en particular uruguayos y argentinos una experiencia auténtica de nosotros mismos?

La respuesta que avanzo aquí es que sí. Pero he aquí que, al fin de cuentas, decir que la verdad de la literatura es dinámica depende de la capacidad que tengamos no sólo de construir literatura en una vivencia o experiencia de las limitaciones de los materiales heredados para construir y asir esas vivencias y experiencias actuales, sino que también esa sensibilidad e intuición del hiato entre materiales literarios y vivencias individuales pareciera depender precisamente de la capacidad de examinar ideológicamente, cuando no filosóficamente, el contexto de recepción de las obras.

El autoexamen ideológico no se produce sólo, a nivel individual, en quien escribe de manera más o menos intencionada, sino que es, si aceptamos el planteo del Fló del 54, una condición de la revisión de la herencia cultural. Es decir, la verdad de Dostoievski en nuestros pueblos exige un reconocimiento de la dinámica histórica de nuestra relación cultural con Europa y, en particular, con el desencantamiento del mundo asociado al nihilismo.

Comprender, en suma, nuestra angustia puede ser o no el proceso de construcción de una experiencia interna fenomenológica multimodal a través de los intensos vaivenes de los demonios dostoiévskianos; y la verdad de esa construcción requerirá un examen de la pretensión de verdad de las experiencias subjetivas por nosotros heredadas. De otro modo, más que abrir los ojos al dolor de una ausencia de sentido vital, estaremos engañados en la idea de que en los eslabones previos inmediatos de nuestra cadena histórica hubo un sentido de trascendencia que alguna vez se soltó cuando, por el contrario, perfectamente pudo no haber existido nunca.

Bibliografía:

- Abrams, M. H. (1991). *Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory*. London-New York: W. W. Norton and Company.
- Fló, J. (1954). “Problemas de la juventud de nuestro país”, en Real de Azúa, Carlos (ed.), *La juventud en nuestro país*. Montevideo: Marcha, pp. 145-166. Fló, J. (1966). Fló, J. (1966). “Sobre la ficción. (Al margen de García Márquez)”, *Revista Iberoamericana de Literatura*, v. 1, pp. 103-108.
- (1967). “Notas para la teoría marxista de la literatura”. *Praxis*, v.1, pp. 36-61.
- (1978). “Vindicación o vindicta de Borges”, en Fló, Juan (ed.), *Contra Borges* Bs. As: Galema, pp. 9-61.
- (1987). “Vindicación o vindicta de Borges”, en Cosse, Rómulo (coord.), *Borges. El último laberinto. Testimonios y estudios entre la memoria y el olvido*. Montevideo: Leonardo y Risso, pp. 153-205.
- (1989). *Imagen, Icono, Ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República.
- (1991). *Torres García en (y desde) Montevideo*. Montevideo: Arca.
- (1994). “Novedad y creación”, en Bernardi, Ricardo, de León, Beatriz, Siquier, María Isabel (eds.), *Interpretar, conocer, crear... Diálogos desde la in(ter)disciplina*. Montevideo: Trilce, pp. 96-116.
- (1997). “La referencialidad específica de la literatura o la casa del Snark.” *Papeles de Montevideo*, n. 1, pp. 131-140.
- (2002a). “La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad.” *Diánoia*, v. XLVII, n. 49, pp. 95-129.
- (2002b). Sobre las dificultades del concepto “arte”. *Papeles Uruguayos de Filosofía*, n. 1, pp. 28-60.
- (2010). *Imagen, icono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Gottlob, F. (2012). “Sobre sentido y referencia”, en Valdés Villanueva, L. M. (comp.) *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, pp. 29-49.
- Lamarque, P. (2014). *The Opacity of Narrative*. London-New York: Rowman and Littlefield International.
- Marx, K. (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Volumen 1. Bs. As.: Siglo XXI
- (1986). *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.
- Selfe, L. (2011). *Nadia Revisited. A Longitudinal Study of an Autistic Savant*. New York: Psychology Press.

Filosofía del conocimiento del mundo a través de la “lógica del corazón” como un elemento ligatorio de las obras de Miguel de Unamuno y las de F. Dostoievski

Uliana Romanenko (IuFU, Rostov del Don, Rusia - UniNorte, Paraguay)

Nació el 13 de abril de 1986 en Novocherkassk, capital de los cosacos del Don. Es maestra de lengua inglesa, trabajó como traductora técnico-científica de literatura, y en Rostov comenzó a desempeñarse como locutora de radio. En 2016 terminó la magistratura en la Universidad Federal del Sur (Rostov del Don, Rusia) en la especialidad “Teoría de la traducción y comunicación intercultural”. Desde ese mismo año reside en Paraguay, donde ha enseñado comunicación intercultural y literatura paraguaya contemporánea en la Facultad de Periodismo de la Universidad UNINORTE (Asunción).

Resumen:

El objetivo del presente estudio es presentar al escritor español Miguel de Unamuno como un líder espiritual de la España de la primera mitad del siglo XX, y además mostrar un ligamento de su filosofía con la del escritor y pensador ruso Fiódor Dostoevsky.

Palabras clave: Unamuno – filosofía – Dostoievski – literatura española – literatura rusa

La idea que la conciencia es el aspecto principal que les diferencia a los seres humanos de los animales es ampliamente extendida. Sin embargo el poeta y filósofo español Miguel de Unamuno sigue otra opinión:

El hombre, dicen, es un animal racional. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia sea más el sentimiento que no la razón. Más veces he visto razonar a un gato que no reír o llorar. Acaso llore o ría por dentro, pero por dentro acaso también el cangrejo resuelva ecuaciones de segundo grado (M. Unamuno, 1912).

El objetivo del presente estudio es describir al escritor español Miguel de Unamuno como un líder espiritual de España de la primera mitad del siglo XX, y además mostrar un ligamento de su filosofía con la filosofía del escritor y pensador ruso Fiódor Dostoievski.

La época de M. Unamuno es: 36 años del siglo XIX y otros 36 años del siglo XX – él vivía durante la frontera de dos siglos. Los temas predilectos del escritor son la inmortalidad, la procreación, la maternidad, la lucha del individuo por realizarse. Fue profundamente religioso pero se distanció mucho de la ortodoxia cristiana. El

pensamiento unamuniano refleja su angustia por la división entre lo ideal y lo real, entre el corazón y la razón.

Al escritor le apasionó toda su vida la filosofía y la historia, sobre todo la filosofía de la historia de España. Fue uno de los autores más importantes del grupo llamado la “Generación del 98”, preocupados por el futuro de España ante el mundo moderno.

Fue en el año 1898 cuando España perdió sus últimas colonias ultramarinas, hecho que provocó un examen de la situación histórica del país. Los escritores identificados con la Generación del 98 abogaban por una “europeización” de España. Para M. Unamuno esa europeización debía abarcar también una “españolización” de lo europeo. La cuestión sobre el Renacimiento de España – era ante todo una cuestión de vida del pueblo español y no de europeizar a España a cualquier precio, incluso si tuviera que sacrificarse la vida del pueblo español, obligando a este ser lo que no es, o sea, obligándolo a desaparecer.

La obra de M. Unamuno “La vida de don Quijote y Sancho” (1905) sirve como contraposición a la idea de la europeización de España. En este libro se realiza la independencia y el voluntarismo de don Quijote, el cual representa el alma española rechazando la lógica para seguir su propia fe y visión personal. El “problema de España” se define ahora como una falta de “Quijotes”, y Unamuno insiste en la necesidad de “rescatar el sepulcro del Caballero de la Locura del poder de los hidalgos de la Razón”.

Existe en él un elemento corpóreo que contribuye a definir a dicho pueblo. Me refiero al paisaje y al paisanaje. El terruño y sus gentes, compenetrados y en cierto modo identificados. El paisaje hace al paisanaje y no sólo en un sentido terrenal, material, sino especialmente en el aspecto psicológico y espiritual. (M. Unamuno, 1972)

M. Unamuno distingue entre historia e intrahistoria. La primera es una expresión de sucesos. La segunda constata hechos permanentes que informan la cultura de un pueblo. Según el filósofo, el camino de España no es seguir a Europa en pos del progreso y tampoco volver atrás a la tradición histórica, sino de ir ahondando a la eterna imagen de la España misteriosa, la cual se puede conseguir únicamente en el propio camino del acto espiritual y en el fondo de su alma. Lo desarrolla Garanja este tema en su introducción al libro Unamuno “El sentimiento trágico de la vida de las personas y las naciones”, en que además destaca que su actitud muy pacífica proviene de su amor a España. Se puede decir que Unamuno la había elegido como su Dulcinea a pesar de que

la veía muy claro a España de la pereza y envidia, la de la ignorancia y miseria. Pero la imagen verdadera siempre vivía en su corazón y como corresponde a un caballero andante siempre servicial y fiel, dispuesto a pelear con cualquiera que dude de que es – Hermosa.

Y si su vida fuera un sueño M. Unamuno considera de que sería mejor “Que le dejen dormir y soñar su sueño lento, oscuro, monótono, el sueño de su buena vida rutinaria!” “¡Que no le sacrifiquen al progreso, por Dios, que no le sacrifiquen al progreso! ¡Ah, si volviese otra vez a aquella hermosísima Edad Media, llena de consoladores ensueños, a aquella edad que fue la de oro para el pueblo que trabaja, ora, cree, espera y duerme! Entonces le vivificó para siglos la grandeza de su idiotismo” (M. de Unamuno, 1898).

Entonces, decir que M. Unamuno amaba a España es no decir nada. Como ya se había mencionado, España era la dueña de su corazón. Pero su amor hacia la Patria no era ciega. El veía todos pecados de su pueblo, pero a pesar de todo, le amaba y seguía soñando sobre la España Bella.

De este punto nos gustaría empezar a comparar la filosofía del escritor español con la de uno de los escritores más sobresalientes de Rusia. Era así también como amaba a su Patria el pensador, publicista, figura pública, así llamado “filosofo del siglo XIX”, casi contemporáneo de M. Unamuno, F. Dostoievski. Los que leyeron por lo menos algunas de sus obras, saben muy bien que el autor, describiendo bien detallado los pecados del hombre ruso, criticándole y lamentando por él, al mismo tiempo le ama extremadamente al pueblo ruso y a su Patria.

Ambos escritores creían que sus países tenían caminos especiales para su desarrollo, que Rusia al igual como España debía mantener su exclusividad y no seguir el camino de europeización.

¡Que le dejen dormir y soñar su sueño lento, oscuro, monótono, el sueño de su buena vida rutinaria! Dice ¡Que no le sacrifiquen al progreso, por Dios, que no le sacrifiquen al progreso! (M. De Unamuno, 1989)

Cualquiera que crea en Rusia sabe, que hará frente a todo con decisión, incluso a las preguntas, y que, en esencia, seguirá siendo la misma Rusia sagrada de siempre; no importa cómo se hubiera cambiado su imagen. (F. Dostoievski.1956)

El análisis de los textos de M. Unamuno y F. Dostoievski nos permite decir que los ambos autores destacan un lazo entre los conceptos “amor” y “compasión”/”pasión” (en el sentido de “dolor”):

Miguel de Unamuno:

Amar en espíritu es **compadecer**, y quien más **compadece** más ama. Porque los hombres sólo se aman con amor espiritual cuando han **sufrido juntos** un mismo dolor, cuando araron durante algún tiempo la tierra pedregosa uncidos al mismo yugo de un dolor común. <...> Porque amar es **compadecer**... (M. Unamuno, 1997)

F. Dostoievski:

En nuestro planeta sólo podemos amar **sufriendo** y a través del dolor. No sabemos amar de otro modo ni conocemos otra clase de amor. (F. Dostoievski, 1956)

Los investigadores de M. Unamuno creen que su visión artística y filosófica se puede considerar como un reflejo de la ideología de F. Dostoievski. Los rasgos comunes, descubiertos en varios aspectos de las obras de dos escritores nos permiten suponer que M. Unamuno había conocido muy bien las obras del escritor ruso cuyos textos formaban gran parte de la tradición literaria en que basaban las ideas del escritor español.

A propósito, según las palabras de M. Unamuno, solamente los ingleses y los rusos podían entender a “Don Quijote”, y mencionando a los rusos, el autor, sin dudas, pensaba en F. Dostoievski, cuyas ideas en su mayoría coincidían con las suyas.

El ejemplo claro para nuestro estudio son los protagonistas de las obras de dos escritores: Don Quijote de M. Unamuno y el príncipe Myshkin de F. Dostoievski.

F. Dostoievski desarrollando al príncipe Myshkin crea a su propio Don Quijote. El considera que el personaje de M. Cervantes es solo una hipostasis del Caballero de la Triste Figura y traslada a su imprudente noble al siglo XIX.

La idea fundamental es la representación de un hombre verdaderamente perfecto y bello <...>. Solo quería decir que de cuantas figuras bellas hay en la literatura, la de Don Quijote se me antoja la más perfecta. El lector experimenta piedad y simpatía por el hombre bueno burlado e inconsciente de su bondad... (Dostoievski, 1985)

F. Dostoievski veía en don Quijote dos personalidades: la militante –el caballero con la lanza en ristre– y la pasiva cristiana –Alonso Quijano el bueno–. Muchos de sus protagonistas reflejan esta dicotomía, que se ve, por ejemplo, en el Raskólnikov de Crimen y castigo (1865), y que da al personaje un carácter de sacrificio y sufrimiento que lo hace parecerse a Cristo. El mejor ejemplo de esta orientación, que era el aspecto de don Quijote preferido por F. Dostoievski, es el príncipe Myshkin de El idiota (1869)

En el artículo “Un sueño conciliatorio más allá de la ciencia” (enero de 1877), el escritor proclama que Rusia es la luz y el camino para la liberación de los pueblos eslavos, y que también será líder y salvadora del mundo entero. Lo único que les falta a los rusos y a los eslavos es creer en su propia grandeza y en sus ideales de la misma manera en que don Quijote creía en los suyos (XXV, 19) (Weiner, 1988)

La imagen de Don Quijote de M. Unamuno, aparecida en las hojas de “*Vida de Don Quijote y Sancho*” es muy semejante a la interpretación de este personaje de F. Dostoievski. Igual como Jesús Cristo, Don Quijote y el príncipe Myshkin sufren de ser burlados por la gente. En ambos casos la imprudencia del protagonista le convierte a una persona perfecta que se sacrifica por los demás que le rodean.

M. Unamuno contemplaba a don Quijote como un Cristo español, al que consagró numerosos escritos. Ya en su estudio “El Caballero de la Triste Figura. Ensayo iconológico”, publicado en 1896, afirmó del ingenioso hidalgo manchego que “Aquel Cristo castellano fue triste hasta su muerte hermosísima” (Villar, 2015).

Para M. Unamuno Don Quijote es un ejemplo de héroe. En el loco (Don Quijote) el raciocinio desaparece o está muy atenuado. Esto hace que en él se presenten puros los aspectos irracionales del hombre. Por eso es el loco el tipo más indicado para taladrar en el misterio. Dicho con otras palabras: la auténtica realidad es irracional y cuanto más irracional sea el sujeto, mejor la podrá conocer.

Las ideas filosóficas de M. Unamuno tienen mucho en común con los criterios de otros pensadores rusos, tales como por ejemplo N. Berdiaev y L. Shestov. Estos tres autores, que pertenecían a la misma generación, estaban al inicio de la nueva corriente filosófica – existencialismo, cuyo postulado fundamental era la idea de que la esencia de la existencia puede ser comprendida a través de “la lógica del corazón”, de introversión y recurso personal a Dios. (K. Korkonosenko, 2002). De esa manera, conociendo al mundo a través de la “lógica del corazón”, M. Unamuno saca la conclusión que las personas pueden sentir el amor espiritual profundo cuando ellos han sufrido juntos el mismo dolor.

Este tipo de amor hacia su Patria que se había experimentado por M. Unamuno y F. Dostoevsky, su forma de compadecer a su pueblo les convirtió a los líderes nacionales y espirituales de su época.

Bibliografía:

- Dostoievski F.M., 2010: *El diario de un escritor*. Disponible en internet <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153821.pdf>
- 1985: *Cartas de F. Dostoievski (en ruso)*. San Petersburgo: Nauka
- Garadzha E.V., 1996: *Evangelio de Don Quijote*. Prefacio para el libro de M. Unamuno “Del sentimiento trágico de la vida” – K:Simbol.
- Giménez Felipe. *Lecciones sobre Unamuno*. Disponible en internet <http://www.filosofia.net/materiales/tem/unamuno.htm>
- Korkonosenko K., 2002. *Miguel de Unamuno y cultura rusa*, San Petersburgo: Evropeyski Dom
- Serrano Segura J. A. 2001: *Miguel de Unamuno*, Sevilla. Disponible en internet <http://jaserrano.nom.es/unamuno/unamuno.htm>
- Unamuno M., 1912: *Del sentimiento trágico de la vida*. Disponible en internet <https://archive.org/>
- 1898: *La Vida es Sueño. Reflexiones sobre La Regeneración de España*. Disponible en internet http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=3327_3448_1_1_3327
- 1972: *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Villar A., 2015: *Don Quijote como Cristo español, según Unamuno*. Disponible en internet: <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/14356-don-quiote-como-cristo-espanol-segun-unamuno>
- Weiner J., 1988. *España en el diario de un escritor de Dostoïevski*. Disponible en internet: [file:///C:/Users/ECOP/Downloads/Espana en El diario de un escritor de Dostoievski.pdf](file:///C:/Users/ECOP/Downloads/Espana%20en%20El%20diario%20de%20un%20escritor%20de%20Dostoievski.pdf)

Humillados y ofendidos en textos de Chéjov y Balzac

Ana María Rossi (Facultad de Filosofía y Letras. UBA)

rossiborghini@yahoo.com.ar

Licenciada en Letras (UBA). Profesora de Castellano, Literatura y Latín (Instituto Superior del Profesorado “J. V. González”). Docente e investigadora de Literatura Francesa (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Profesora de Literatura Francesa e Italiana en el I. S. P. “J.V. González”. Autora de numerosos trabajos sobre Literatura Francesa, Literatura Italiana y Literatura Comparada. Actualmente integrante del equipo de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

Resumen:

Humillados y ofendidos ostenta ya la carga ideológica y la intencionalidad humanitaria de Dostoievski. Según Luis Gregorich, ese título es “una suerte de resumen del carácter de los que habrán de ser (...) los principales personajes de Dostoievski”, y esa novela exhibe aún el influjo balzaciano.

La burguesía rusa, los funcionarios, terratenientes y otros tipos inolvidables pueblan la galería humana chejoviana. Enredados en fracasos y torpezas, absurdos, se preguntan por el sentido de la existencia mostrando la profunda preocupación de Chéjov por los destinos individuales. La melancolía y la angustia no empañan cierta confianza en el ser humano, velada por humor e ironía. A distancia de Dostoievski y de Balzac, que tratan de alcanzar una dimensión totalizadora, Chéjov se desliza hacia enfoques laterales, con preocupación afectuosa por aristas insignificantes de sus creaturas. Cierta linaje de figuras de Balzac pueden leerse como inspiradoras o prefiguraciones de parias o infortunados chejovianos. En Chéjov como en Balzac, emerge un mundo de “ilusiones perdidas”, fracasos y desencanto. Seres desamparados, perdedores que han dilapidado el éxito, la felicidad, el progreso... Propondremos reflexiones sobre semejanzas y diferencias de los humillados y ofendidos en Chéjov y en Balzac, a través de Tío Vania, y a El coronel Chabert.

Palabras clave: Humillados – ofendidos – Dostoievski – destino - mundo

Hace un tiempo tomamos unas notas inspiradas en dos textos tan disímiles como cautivantes, creados por dos autores cuyas concepciones del arte y de la vida difieren en muchos aspectos pero que nos sorprenden con ciertas profundas coincidencias. Y son, sobre todo, esas coincidencias las que deseamos subrayar en este comentario acerca de una pieza de Antón Chéjov, *Tío Vania*, y de un relato de Honoré de Balzac, *El coronel Chabert*.

En cuanto al título de nuestro trabajo, nos hemos permitido tomar en préstamo el de una novela de Dostoievski porque consideramos que sirve para describir muy acertadamente la naturaleza de los personajes que pueblan ambos textos: seres cuyas fuerzas fueron sofocadas, cuyos destinos se extraviaron.

Balzac y Chéjov, ambos escritores admirables, comparten el hecho de haber sido lúcidos testigos de las épocas en que vivieron. Ambos se ocultaban bajo pseudónimos en su período juvenil (Balzac como Horace de Saint-Aubin y Chéjov como Antosha Checonté), y publicaban en revistas y periódicos. Ambos tienen una relación privilegiada –de comunicación y confianza– con sus respectivas hermanas, Laura Surville y María Chéjov a (Masha). Los dos atraviesan otras relaciones amorosas antes de llegar al matrimonio en el último tramo de sus vidas. Chéjov se casa con la actriz Olga Knipper; Balzac con la misteriosa Mme. Hanska. Ambas relaciones estuvieron jalonadas por un intenso intercambio epistolar. A los dos los distingue una complejidad que los vuelve doblemente interesantes. Balzac, hombre profundamente bueno y generoso, admira ciertas fórmulas inspiradoras de Napoleón; es sencillo y natural a pesar de sus aires de dandy y de su célebre bastón con turquesas, amante del pueblo y aristocratizante, amigo de gente humilde a la que rodea de gran piedad y, a la vez orgulloso enamorado de la marquesa de Castries o habitué en el salón de alguna princesa (Cf. García Calderón, V. “Balzac si près de nous”. En A.A.V.V. (1950) *Hommage a Balzac*. París: Mercure de France).

Por su parte Chéjov, escribía cuadros humorísticos a que se publicaban a menudo en periódicos pertenecientes a grupos políticos opuestos, y si bien es sensible a la situación del pueblo bajo el antiguo régimen, nunca participó en política y su protesta contra la injusticia es personal. De gran bondad, dinámico y vital, trabajó incansablemente como médico y ayudó mucho a los campesinos. Por otro lado, hay quienes suelen distinguir entre dos versiones diferentes de Chéjov, una alegre y la otra melancólica.

Otro punto de contacto entre ambos escritores es el haber suscitado a veces críticas negativas acerca de su dominio del estilo. Se ha señalado que el estilo de Chéjov no revela ninguna de las preocupaciones estéticas que desvelaban a Gógol, Flaubert o Henry James, y que las pequeñas fallas gramaticales o ciertas frases algo descuidadas no lo preocupaban. En cuanto a Balzac, existe entre ciertos críticos la opinión tenaz y extendida de que es un novelista notable cuyo estilo no es suficientemente satisfactorio. Lucette Finas, en Magazine Littéraire N° 373 (“Il à osé le style”) postula la idea de que el estilo es un don, una incorporación a la escritura. De acuerdo con ello, en el caso de

Balzac se trata de la inteligencia, la pasión, el saber y el sentido, en una palabra, de la transposición de sí mismo al estilo. Y en Chéjov, de acuerdo con Nabókov, la “luz moderada”, el “mismo tinte exacto de gris”, la economía de sus caracterizaciones y el detalle vívido consiguen un efecto artístico muy superior al de una prosa supuestamente rica y bella.

No es casual el hecho de que los adjetivos *chejoviano* y *balzaciano* se usen para evocar determinados climas, ciertos personajes o situaciones cargadas de connotaciones que ningún otro término describe mejor que aquéllos.

Por último —en el plano de los paralelismos que podemos señalar en la existencia de ambos creadores—, los dos mueren sin alcanzar la vejez (Balzac a los 50 años, Chéjov a los 44), tras trayectorias vitales intensas y plenas de actividad y después de haber creado un conjunto de obras que marcarían indeleblemente la literatura francesa y la rusa. Dice Gorki:

En los artistas más eminentes, el realismo y el realismo estuvieron siempre unidos. Balzac fue realista, pero escribió novelas como *La peau de chagrin*, una obra nada realista. También Turguéniev escribió cosas de inspiración romántica, así como muchos otros eminentes escritores nuestros, desde Gógol a Chéjov y Bunin. Esta fusión de romanticismo y realismo es espacialmente característica de nuestra gran literatura...

Tío Vania

Tío Vania es una obra en cuatro actos que su autor caracteriza como escenas de la vida aldeana. La pieza muestra a través de una sucesión de escenas los amores y los desencuentros, la comprensión y los malentendidos, los egoísmos y las abnegaciones de un grupo familiar reunido en una finca rural durante un breve lapso. Hay un matrimonio formado por Serebriakov, un viejo profesor con reputación de erudito y su esposa Elena Andréievna, joven y bella, seductora para todos, a pesar de evidenciar cierta desorientación y pesimismo. Sonia, la hija del profesor, es buena, generosa y está enamorada sin éxito de Astrov, un médico de la zona maduro y apuesto, escéptico e idealista a la vez. También está María Vasílievna, madre de Vera, la primera esposa de Serebriakov, con pretensiones intelectuales y admiradora incondicional del profesor. Y está finalmente Iván Voinitski, tío Vania, hermano de la difunta Vera y tío de Sonia, un hombre cuyo promisorio porvenir se disipó incomprensiblemente, cuyas cualidades se dilapidaron al servicio del profesor. Vania se ha ocupado durante años de la

manutención de Serebriakov –a quien creía un genio– a través de la laboriosa administración de su finca, aniquilando así toda posibilidad de tener una vida propia, destino que lamenta cuando toma conciencia del egoísmo y la nulidad intelectual de aquel. Su único amigo es el doctor Astrov, a quien su sobrina ama secretamente. La llegada a la finca de Serebriakov, ya jubilado, desvanece la devota admiración que Vania le profesaba. El viejo profesor resulta un mediocre y además muy ingrato hacia Sonia e Iván. Elena, su bella esposa, trastorna las vidas rutinarias de Vania y Astrov, despertando en ellos nostalgia y amargura. Con la partida de la pareja, Vania y Sonia retornan resignadamente a su mundo de antes.

Se trata de una obra donde no suceden muchas cosas. Como en otras piezas de Chéjov lo central son los climas que se crean, los diálogos, la sugestión de lo no dicho. En las conversaciones aparecen en todo su patetismo la síntesis de las existencias fracasadas de Vania y de Astrov, de Elena y Sonia, seres fantasmáticos y vulnerables, algunos cuyo potente idealismo ha sido asfixiado por la realidad y el destino. La inteligencia y la sensibilidad de Vania o de Astrov, o la generosidad y el amor de Sonia permanecen como proyectos abortados, que han naufragado en la insatisfacción de sus existencias opacas, sin futuro.

El coronel Chabert

Como decía algún crítico, *El Coronel Chabert* es una formidable historia de fantasmas. Sí, su protagonista es un fantasma, pero uno de los más potentes y originales que se puedan imaginar. El relato de Balzac tiene un gran potencial dramático y ha inspirado adaptaciones teatrales y varios films (entre ellos la película de 1994 de Yves Angelo, protagonizada por Fanny Ardant y Gerard Depardieu). La historia gira en torno de Jacinto Chabert, un huérfano de origen humilde que, por vía de una brillante carrera militar, se convierte en coronel y más tarde en conde en la era napoleónica en premio a su valentía y sus méritos. Dado por muerto en la batalla de Eylau, vuelve a reclamar su lugar en la sociedad parisiense durante la época de la Restauración. Considerado muerto por un médico inepto, queda sepultado bajo una masa de cadáveres, de la que consigue salir gracias a sus esfuerzos titánicos y desesperados, tras lo cual es rescatado por una campesina alemana. Después de infinitas peripecias –estadías en hospitales y en un asilo en Alemania–, varios años más tarde logra retornar sin casi nada a París, donde se encuentra con que su mujer, su patrimonio y su casa ya no le pertenecen: todo lo ha

perdido. Su “viuda” ha desposado al conde Ferraud, perteneciente a una familia de la antigua nobleza, quedándose con el patrimonio de Chabert, a guisa de herencia. Chabert -que ha devenido historia, documento, un nombre más en la lista de los muertos en la batalla de Eylau-, ha venido a revelar la verdad sobre su falsa muerte y a ocupar el lugar que le corresponde. Pero se ha vuelto un fantasma, un *revenant*, un cuerpo extraño – en una sociedad que ha decidido olvidar una época que considera superada-. Constituye un estorbo para su mujer, que ama a Ferraud y ha tenido hijos con él, ascendiendo aún más en la escala social, tras haber transitado una etapa oscura en su juventud, de la cual la había rescatado Chabert cuando la conoció. Por lo tanto, Chabert molesta, no le creen su terrible historia y aunque le creyeran, preferirían realmente que hubiera que hubiera muerto en Eylau. Dada su capacidad y la confianza de su abogado Derville, Chabert podría, mediante acciones judiciales, recuperar su identidad y sus pertenencias. Pero el coronel, asqueado por la mezquindad de la que fuera su esposa y de la sociedad de la que ella es fiel retrato, responde con un acto de renunciamiento extremo: resuelve no reclamar sus derechos, renuncia a su nombre y su patrimonio, y decide pasar el resto de su existencia en un hospicio, junto a los pobres y los marginados, pero con su dignidad intacta, libre de ataduras y de todo contacto con una sociedad donde triunfan la corrupción y la decadencia.

Fantasmas y destinos quebrados

En un artículo sobre *Platonov* de Chéjov, Olga Cosentino (ver Revista Teatro N° 73, Año 24, 2003) habla de la “asordinada orfandad afectiva” del escritor ruso, que dejó la casa paterna apenas salido de la adolescencia para estudiar y ganarse la vida. En sus obras hay alusiones al dolor de la separación entre padres e hijos, tanto en términos individuales como colectivos. Ese sentido de orfandad afectiva se proyecta en los frágiles y vulnerables destinos de ficción que Chéjov construye a fuerza de piedad y distanciamiento. Destinos que exhiben las marcas de un tiempo de cambios sociales, las contradicciones de la Rusia de finales del zarismo, los temblores de una sociedad en rápida descomposición y la inminencia de una ruptura inédita como lo sería la revolución bolchevique.

También Balzac ha sido un testigo lúcido y agudo de su tiempo, activo y atento al registrar los acelerados cambios históricos, políticos y sociales de Francia. También él había experimentado sentimientos de orfandad durante los años de su niñez

transcurridos en un pensionado, alejado de sus padres. De algún modo, estas vivencias se reflejan en ciertos personajes suyos. Uno de ellos es justamente, Chabert, un huérfano, una suerte de *self-made man* de la Francia post-revolucionaria, la que está pasando de un modelo basado en los privilegios feudales y aristocráticos fundados en el nacimiento el nombre y el patrimonio a otro nuevo, el capitalismo, burgués, donde el único valor es el dinero.

Tanto Chéjov como Balzac han vivido en épocas de transición, etapas de grandes cambios, que suelen caracterizarse por la coexistencia de modelos diversos y hasta opuestos. Ambos son hijos de su tiempo, con la insatisfacción que generan las contradicciones y los intentos fallidos de la sociedad en que viven. Todas estas experiencias ambivalentes de idealismo y energía, pero, a la vez, de desamparo y de orfandad se entrelazan en la construcción de sus personajes.

Chéjov, que muestra pero no se muestra, modela algunas de sus obras sobre el esquema del conflicto de un explotador y sus víctimas. En *Tío Vania*, Elena le quita a Sonia su amor secreto, Astrov, en tanto que el padre de la muchacha, el profesor Serebriakov la despoja de sus posesiones y provoca a Vania una gran decepción.

Balzac muestra a sus personajes como fruto del medio al que pertenecen; al mismo tiempo da cuenta de la lucha permanente entre ellos y ese contexto que los moldea, pero que con frecuencia se les vuelve hostil. Así Chabert que, por su energía y su coraje logra destacarse y ascender en su carrera durante la campaña napoleónica, pierde todos sus privilegios y hasta su identidad, una vez superado ese momento histórico. También en la *Comedia Humana* hay personajes explotadores y en *El Coronel Chabert* ese rol está representado por la esposa de Chabert.

Para Chéjov, el sentido y el drama del hombre se hallan en su interior, por eso los conflictos, por eso los conflictos dramáticos de sus obras son parcos. Hay que buscar por debajo de las conversaciones triviales de sus héroes lo que verdaderamente importa, ese sentido interior que fluye en los pequeños detalles, en los diálogos breves y en las réplicas insignificantes. Hay que leer el subtexto como sugiere Galina Tolmacheva, traductora y prologuista de su obra.

En el último acto de *Tío Vania*, en un momento Astrov le dice a Vania: “... Así es, hermano. En todo el distrito había sólo dos hombres cultos y decentes: tú y yo. Pero, en diez años escasos, la vida mediocre, detestable, nos tragó...”.

En el desenlace del relato de Balzac, el abogado se refiere así a Chabert: “—¡Qué destino! —exclamó Derville—. Sale del Hospicio de los Niños abandonados y viene a

morir en el Hospicio de la Vejez, después de haber ayudado a Napoleón en el intervalo a conquistar Egipto y Europa”.

El minucioso detallismo descriptivo de Balzac podría hacer suponer la importancia delo exterior, pero el autor alienta la idea de que la realidad no es sólo su manifestación exterior, lo que vemos, sino también lo oculto, lo invisible, lo interior. Es por eso que también un destalle insignificante puede explicar aspectos secretos de un personaje.

Más allá de semejanzas y coincidencias sorprendentes en obras nacidas en la diversidad, de escritores de personalidades distintas, de estéticas diferentes, quisiéramos subrayar el hecho de que tanto Chéjov como Balzac son responsables de la creación de universos propios, microcosmos con vida y funcionamiento característico, cada uno con sus rasgos distintivos, perfectamente identificables, donde nada es casual o gratuito.

El escritor francés, de acuerdo con la visión de Ann Marie Baron en su texto “Balzac cineaste”:

...il a mis au point une méthode symphonique, qui unit tous les genres –peinture, histoire, drame, mélodrame, épopée, ópera– dans une composition unique capable de rendre toute la réalité, mais aussi ce qui est caché derrière les apparences.” (Baron 2000: 44).

Entretanto Tolstói comparó el estilo de Chéjov al tipo de pintura en que las pinceladas parecen puestas al azar “como si no tuviesen ninguna relación entre sí”, mientras mirándola de lejos, se obtiene “un cuadro claro, indiscutible”. En términos musicales, la Enciclopedia della Letteratura Garzanti (AAVV. (1974). Enciclopedia Garzanti della Letteratura. Milano: Garzanti) compara la escritura chejoviana con una estructura sin fónica en la que los temas son enunciados y puestos en relación entre sí, pero sin que su potencialidad emotiva esté nunca enteramente agotada, y en eso consiste su fascinación irrepetible y conmovedora.

Balzac y Chéjov crearon personajes míticos, que por su riqueza y complejidad, que representan múltiples aspectos de la naturaleza humana. Balzac dio vida a héroes de la pasión y la energía, pero con ambivalencias y contradicciones que los vuelven más seductores, más oscuros e imprevisibles. Chéjov imaginó creaturas inolvidables, que con su desasosiego y su melancolía retratan toda una época y conmueven por su originalidad y su humanidad. Tanto los personajes balzacianos como los chejovianos arrastran consigo un mundo de imágenes de un poder evocativo inigualable.

Balzac y Chéjov, dos miradas y dos estéticas diversas que convergen en varios puntos, dos testigos privilegiados de su tiempo y la condición humana.

Bibliografía:

Balzac, Honoré (1923). *El coronel Chabert*. Madrid: Calpe.

Baron, Anne-Marie (2000). “Balzac cineaste”, en *Balzac. Peinture. Écriture. Cinema*. París: CNED.

Chéjov, Antón (2003). *La gaviota. Las tres hermanas. El tío Vania*. Buenos Aires: Losada.

Finas, Lucette. “Il à osé le style”. En *Numéro spécial Balzac. Magazine Littéraire 373*, février, 1999.

García Calderón, Ventura (1950). “Balzac si près de nous”, en A.A.V.V. *Hommage a Balzac*. París: Mercure de France.

Gorki, Máximo (2009). *Recuerdos de Tolstói, Chéjov y Andreiev*. Ed. Nortedur: Barcelona.

Gregorich, Luis (1969). *Chéjov: Las Letras rusas después del realismo*. Capítulo Universal 34. Buenos Aires: CEAL.

Nabókov, Vladimir (1984). *Curso de Literatura Rusa*. Barcelona: Bruguera.

Revista Teatro N° 73, Año 24, Buenos Aires, 2003.

Tolmacheva, Galina (2013). “Introducción” en Chéjov, Antón. *Teatro Completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

LITERATURAS ESLAVAS. EJERCICIOS COMPARATIVOS

La literatura partisana desde una perspectiva comparativa de los casos serbios y eslovenos. Primeros esbozos

Pablo Arraigada

pabloarraigada@gmail.com

Pablo Arraigada (1985). Licenciado en Letras por la UBA e investigador en literaturas eslavas del sur. Forma parte de la editorial A pasitos del fin de este mundo, donde dirige las colecciones Eslavanguardia y Biblioteca eslovena. Ha traducido del esloveno a Srečko Kosovel (La risa del rey del Dadá), Josip Murn (Romance primaveral y otros poemas), Peter Semolič, Kaja Terzan y Uroš Prah, y del serbio a Aleksa Šantić, Jovan Dučić, Desanka Maksimović y Milan Rakić, entre otros.

Resumen:

El presente trabajo busca sentar la base para una futura investigación más amplia acerca de la literatura de –o sobre– partisanos en la región de los Balcanes. Cómo se fija el tema de estudio, en qué contexto surge el término partisano y cómo evoluciona hasta llegar a la figura del partisano en la Ex Yugoslavia, preguntas iniciales que se intentarán responder apoyándose en distintos puntos de vista (Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Carl Schmitt, Josip Broz Tito, etc.). De este contexto, se arriba al análisis comparativo de algunos autores serbios y eslovenos.

Palabras clave: Literatura partisana – Balcanes – literatura serbia – literatura eslovena

*E questo è il fiore del partigiano,
morto per la libertà!*

El presente trabajo busca delinear los métodos de una futura investigación, por lo que se va a abordar tanto aspectos metodológicos como otros que ahonden en el porqué de dicha investigación. Se deja en claro que esto es un esbozo primario, donde no se van a llegar a objetivos concretos, sino simplemente a mostrar el panorama general del tema.

A lo largo de las siguientes páginas, se verá desde dónde surge el término partisano, cómo se define y cuando –y de qué forma– se reinterpreta hasta definir a los combatientes de los Balcanes. Desde ahí, se va a analizar su vínculo político para poder pensarlo luego, en base a escritores del período de la Segunda Guerra Mundial, como el elemento que me lleva a proponer una literatura partisana como género literario.

Voy a seguir la línea metodológica que plantea Dalmaroni para desarrollar una investigación literaria (Dalmaroni 2006: p.21), y llevar así un contrapunto que no dé por sobreentendido las cosas, pero tampoco se vuelva denso en datos. A pesar que los

estudios en español al respecto son escasos, es posible llegar a una primera idea bastante definida con la información que tenemos.

Para poder hablar de partisanos se ha de rastrear el término hasta principios del siglo XIX en España, en plena época de las guerras napoleónicas. Son las tropas irregulares de esa zona –que se enfrentan al ejército de Napoleón– las primeras a quienes van a pensarse con la palabra ‘partisano’. Schmitt va a llevar el concepto a fondo y nos permitirá llegar a una primera definición que se toma desde las características que deja en claro: un ejército partisano *es irregular* (Schmitt 2013: 23), y esto se determina por la fuerza de un ejército regular al que se enfrenta, se contraponen. Surge tras la derrota del ejército regular-oficial podemos decir-; lucha en defensa de su *territorio* (Schmitt 2013: 24), conoce su tierra, hasta llega a enfrentarse ideológicamente con las clases dirigentes por este motivo en varios casos; lleva a cabo una *propaganda* donde se presenta al enemigo, donde se lo identifica (Schmitt 2013: 26); combate y vive en un estado constante de *marginalidad* (Schmitt 2013: 28), la guerra es entre naciones que cuentan con medidas legales y prácticas para concertar la paz, pero el combatiente partisano está por fuera, sufre discriminación, no cuenta con apoyo, está sólo, alienado – sobre todo entrado el siglo XX con el surgimiento de las guerras populares y el servicio militar obligatorio-; pero, sin dudas, la característica básica para pensar a un partisano es el aspecto del partido, el compromiso político que el guerrillero va a tener: ‘*partisano quiere decir partisano, uno que va con el partido*’ (Schmitt 2013: 33). Una definición que puede repensarse de acuerdo a cada época, o como bien agrega el pensador alemán, una vinculación política con un partido que revaloriza el término en sí mismo y cuya vinculación al partido tiende a reforzarse en momentos revolucionarios.

Pero ahora, para contextualizar es necesario trazar el período. El foco de los textos a analizar¹ va a situarse en el período de entreguerras, en principio, para luego abarcar la narrativa surgida una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial en el territorio de los Balcanes. Dicho recorte permite comprender cómo se llegó a una literatura partisana. A su vez, he decidido ubicarme puntualmente sobre dos de las naciones de la ex Yugoslavia: Eslovenia y Serbia. El por qué inicial para justificar esto es el manejo de ambos idiomas para trabajar desde fuentes originales. Ahora bien, también considero que ambas representan perspectivas particulares para el período partisano, ya desde el combate, el hecho histórico mismo hasta por la producción literaria. Así como las

¹ Se tomarán como bases literarias a trabajar en esta investigación narrativa breve, ensayos y, sobre todo, poemas de autores que nos lleven a pensar en una literatura partisana.

condiciones internas en el territorio esloveno pueden tener paradigmas similares a las croatas (un movimiento de liberación frente a otro colaboracionista, una literatura de aspecto social frente a otra de tono conservador y católico, etc.) el caso de Serbia nos permite ver el mundo de los Balcanes hacia el sur, cómo comparte con otras naciones de esa zona el sesgo monárquico, nacionalista y de tendencia pro serbia frente a una desdibujada mirada real socialista de las cosas.

Por lo tanto, tras pensar el término partisano nos queda un desarrollo del contexto social en Serbia y Eslovenia. Desde las publicaciones de *avant-garde* en el territorio (casos de revistas como *Tank* o *Zenit*) hasta los trabajos de Srečko Kosovel, donde se ve la fuerza educadora, o mejor dicha pedagógica² que se encierra en el espíritu socialista del joven poeta, es posible observar cómo la ideología socialista deja su huella en la zona. El éxito de la Revolución rusa, así como la conformación del primer estado eslavo del sur (el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos) son los factores determinantes para este proceso. Son las condiciones a analizar para llegar a definir una literatura partisana. En dicho proceso, se debe pasar por autores como Klopčič, donde se ven claras observaciones a temas del realismo socialista (Klopčič 1950: pág. 286), algo que parece compartir formas, pero no es lo que se va a pensar como poesía partisana. Tiene una fuerte vinculación con las formas del partido comunista, un costado de adoctrinamiento, pero no es el actor social, papel que sí tendrá el partisano.

Ahora bien ¿Cómo se llega entonces al partisano que se conoce en los Balcanes? Si se retoma el término desde la perspectiva de Schmitt, y tras observar la evolución de la ideología comunista en la zona durante el período de entreguerras, es posible arribar a la figura del partisano propia del territorio. Qué mejor que optar por las palabras del líder del movimiento, Josip Broz Tito, quien revaloriza al partisano frente a la ocupación extranjero, frente a la desidia de los dirigentes. Es el pueblo, los trabajadores quienes emplean métodos de guerrilla irregular –son ellos quienes conocen el terreno. En el prólogo a sus obras militares, uno se encuentra con esto cuando piensa que

los destacamentos guerrilleros fueron formas incipientes de organización militar del levantamiento. Su tarea consistía en levantar las masas, infligir golpes a los ocupantes y crear bases para el ulterior crecimiento organizativo de las fuerzas armadas del levantamiento y su transformación en Ejército. La orientación hacia una gradual

² Para profundizar sobre esta cuestión, recomiendo la lectura del postfacio a la edición de *La risa del rey del Dadá* y el artículo publicado en revista *Eslavia* “Constructivismo y zenitismo. De Rusia a Eslovenia”, ambos de mi autoría

edificación del Ejército, conforme al grado de crecimiento de las masas en la misma, fue también uno de los elementos fundamentales de la estrategia de guerra de Tito (Tito 1966: pág. 24).

Este punto de partida es trascendental para entender la literatura de ese período leída dentro de un régimen historicista. El rastreo de la etimología del partisano, así como su contextualización –cómo se va formando la idea hasta verla fijada en la literatura– se construye de la mano de una lectura histórica, una donde el análisis literario forma parte del mito originante.

Desde ya, es imposible abordar esto desde una sola moral, por decirlo de algún modo. Al elegir una lectura comparativa, no sólo se contraponen casos de Serbia frente a los de Eslovenia, sino que la diferencia está más allá, está en la perspectiva general que podía tenerse del partisano, del combatiente –cargado ideológicamente de ‘comunismo’ frente a todo el pueblo. Cómo se construye esto en cada territorio particular es sumamente crucial. Porque para poder construir un género de literatura partisana es necesario comprender el mundo en que se inscribe. Dos buenos puntos de anclaje son los trabajos de Dušan Pirjevec y Tomaž Kladnik. Pirjevec es uno de los grandes analistas de la historia de la literatura eslovena y desarrolla un análisis con respecto a la idea de nación que es absolutamente útil para la presente investigación. *‘La nación se llama a todo como grupo étnico nacido, en pocas palabras, con una lengua y una cultura en común’*³ (Pirjevec 1978: pág. 132), para luego detenerse en los aspectos de la política y la ciencia. En estas preguntas que se hace sobre la nación podemos pensar lo binario en los enfrentamientos ‘partisanos-domobranzi’ que tuvo lugar en territorio esloveno. Los aportes al respecto hechos por Tomaž Kladnik son un punto sobresaliente (Kladnik 2006). Pienso retomar este punto en breve.

Así que bien, hasta este punto es posible un recuento: se toma la base de la teoría de Schmitt sobre el partisano para reaplicarla en los Balcanes. Schmitt reformula su idea a partir de la llegada del comunismo al poder, porque ya no es sólo un partido. El comunismo es central para poder comprender cómo en la ex Yugoslavia prende el espíritu de resistencia, de cooperación y se da un cambio general que viene desde el pueblo. Fue su gente la que combate, por eso el comunismo se sitúa en el imaginario desde una posición ideal. Badiou –uno de los mejores lectores del siglo XX– reflexiona sobre esto y llega a la definición que

³ Esta traducción y las que sigan –siempre y cuando no marque lo contrario– están a mi cargo.

una Idea es la posibilidad que tiene un individuo de comprender que su participación en un proceso político singular (su entrada en un <<cuerpo de verdad>>) es también, en cierto sentido, una decisión histórica. Con la Idea, el individuo, en su condición de elemento del nuevo Sujeto, hace realidad su pertenencia al movimiento de la Historia. La palabra <<comunismo>> ha sido durante aproximadamente dos siglos (desde la <<comunidad de iguales>> de Babeuf hasta la década de 1980) el nombre más importante de una Idea situada en el campo de las políticas de emancipación o políticas revolucionarias. Ser comunista era, sin dudas, ser un militante del partido comunista en un país determinado. Pero ser militante de un partido comunista era ser uno de los millones de agentes de una orientación histórica de una humanidad toda. La subjetivación reunía, en el elemento de la idea de comunismo, la pertenencia local a un procedimiento político y el inmenso ámbito simbólico de la marcha de la humanidad hacia su emancipación colectiva. Entregar panfletos en un mercado era también subirse al escenario de la Historia' (Badiou 2010: pág. 20).

Es mediante el comunismo, entonces, que se puede pensar a aquellos combatientes, al pueblo, como parte trascendental de la historia, como 'lo que constituye el devenir-sujeto-político del individuo como algo que también y al mismo tiempo es su proyección en la Historia' (Badiou 2010: pág. 21).

Por lo tanto, el partisano es una categoría social que muestra al sujeto que combate de manera irregular, por fuera del ejército yugoslavo; que defiende su territorio, ya sea de amenazas externas –tropas alemanas, italianas o húngaras– como de enemigos de su propio territorio –ustaši, četniki, domobranci, musulmanes pro nazis y al ejército del líder títere Nedić, por nombrar sólo algunos–; que se mueve dentro de una marginalidad, en su territorio –que conoce–, al margen de la ley y con precio por su cabeza; que emplea distintos métodos de propaganda –siendo incluso la literatura una de ellas, ya sea como documento de la vida durante la guerra como de material formativo una vez terminada la misma–; y, por sobre todo, un miembro de Partido, un defensor del comunismo en el territorio, que le vale un estigma y una falta de apoyo desde Occidente.

Por eso pensar una literatura partisana es una labor ardua. Ante todo, se debe pensar qué es, que la caracterizaría. También, no confundir una literatura partisana con otra sobre partisanos. A partir de la década del '50, en diferentes países de los Balcanes (las naciones de Eslovenia y Serbia, que son el foco del presente trabajo, pero también puede verse, por ejemplo, en Bulgaria) se da una ruptura. La llegada a un intimismo y el fin de la banalización del héroe de guerra –aunque es mucho más obvio esto a partir de

los '60—. A pesar de una persecución y algunos casos de censura, ya no son palabras a favor del partido, sino que se lo critica, ya sea disidentes como miembros que comienzan a alejarse. Milovan Djilas explica en principio cómo la revolución en sí debía acabar de manera positiva porque se exige centralizar todas las fuerzas (Djilas 1960: pág. 36), pero posteriormente criticará los métodos de los gobiernos comunistas de mantener el terror y ser ‘partidos compulsivos monolíticos en cuanto a sus ideas y su organización’ (Djilas 1960: pág. 38). Djilas es un caso a analizar profundamente, ya desde la publicación de *La nueva clase* y su posterior postura anticomunista, que lo llevó a arrestos y exilio. Pero no se puede olvidar que fue una de las figuras claves en la guerra y un ferviente partisano y combatiente. Uno de los puntos principales para analizar –no se debe olvidar que aquí se esboza el proyecto, y no se cuenta con la posibilidad de extensión para ver esto en profundidad– es establecer el período en que transcurre la literatura partisana como género.

No es tampoco un ejemplo de literatura partisana aquellos textos que son cercanos al realismo socialista. Klopčič y sus contemporáneos son el paso previo a esto, es como pensar a Vaptsarov en Bulgaria. Desde la óptica de Jean-Luc Nancy, es posible establecer un punto de referencia con su idea de comunidad, cuando la piensa que ‘emerge en momentos de profundas transformaciones sociales y/o trastorno o hasta destrucción del orden social’ (Nancy 2010: pág. 147). La idea de comunidad la piensa desde eras precristianas o en el momento de la revolución industrial, momentos en que se da un primer estar juntos ¿Y qué fue acaso la defensa del territorio de los Balcanes para los eslavos del sur? Es ahí que realmente se reconocen como hermanos, que una idea en común les permite hacerse fuertes. Es de esta forma que podemos pensar una primera característica para establecer el género de la literatura partisana, que es hablar de *lo colectivo socializado*. Algo que se rastrea y se ve a lo largo de varios textos del período es idea de establecer un personaje social, con cualidades colectivas. Se suele emplear un tono vocativo que exhorta a todos –mi canción no sólo es mi canción/ ¡esto es el grito de todos nosotros!/ mi canción no sólo es mi canción/ ¡es la lucha de todos nosotros! (Destovnik-Kajuh 2017: pág.41)–. Los personajes, las personas que atraviesan la narrativa o la poesía de corte partisano son parte del imaginario colectivo, se borran sus huellas, sus nombres. Badiou hace referencia a eso a lo largo de su obra: el vaciamiento del nombre para volverse una cifra. Pero en este caso no debe pensarse en ese marco negativo, sino como borrar una identidad para socializarlo, para que exprese el ideal colectivo. Badiou –sí, otra vez– refiere a Rancière cuando habla de la no

pertenencia a las clases dominantes: así habla de los sin nombre, los sin parte, aquellos privados que se presentan negativamente en las políticas de emancipación (Badiou 2010: pág. 26). Los partisanos sufren del borramiento, del no nombre. O, mejor dicho, el nombre falso, el ser otro. Necesitaban ocultar información por motivos más que sabidos, y así surgen los nombres partisanos. Un rápido repaso por los autores que se van a trabajar en la futura investigación deja a Karel Destovnik-Kajuh y Matej Bor desde Eslovenia –ambos con nombres partisano– y a Desanka Maksimović, Oskar Davičo y Branko Ćopić por Serbia⁴. En la obra de todos ellos, los personajes que aparecen van a repetir una y otra vez los nombres, por este tema del nombre partisano. Vasko Popa, poeta serbio que combatió con el frente partisano, alude también a este tema del nombre en varias oportunidades –aunque, como en el caso del grupo de *stirih pesmi* en Eslovenia, no se lo puede pensar como literatura partisana sino como aquello que vino a continuación–.

Por otra parte, las obras que se engloban dentro de la literatura partisana cuentan con un fuerte *elemento pedagógico*. Busca formar al pueblo –se va a ver a futuro si esto es correcto o no–. Se busca fijar en cada persona una ideología concreta, llevar a cabo un adoctrinamiento. Se los educa con y en el comunismo. Se les recuerda las glorias de aquellos héroes, pero también las desgracias que debieron sufrir. Un ejemplo concreto es el poema *Krvava bajka* (cuento de hadas sangriento) de Desanka Maksimović⁵. Fue un poema bastante popular dado que se lo enseñaba en escuelas, los niños eran capaces de repetirlo. El poema repasa temas que intentan reforzar tras la construcción de Yugoslavia: la presencia del cruel invasor extranjero, o sino los niños como futuro del país parecen las opciones fáciles, pero si se lee en profundidad, vemos que ‘todos los niños son inoculados’. También vemos a los niños estudiando, pero con sueños ligados a la patria y amor. Esto nos lleva a pensar en Kajuh nuevamente, quien pasaba de poemas a la patria y el combate u otros sobre su amada. Ambos temas van de la mano, suelen ser parte del imaginario del partisano –la mujer que espera el regreso de su soldado, se puede pensar–. Y muestra, sobre todo, lo que sufrieron los Balcanes, porque ese es el peso de fondo de este poema. Este cuento de hadas que poco tiene de eso, más allá de aspectos en la estructura –no me es posible desarrollar en gran manera esto aquí

⁴ Esto es apenas la perspectiva inicial. Este grupo resulta sumamente representativo del período –aunque en el trabajo también se ahondará en la obra de F. Balantič como contrapunto de la literatura en la esfera de los *domobranci* en Eslovenia. No se descarta sumar acotaciones y referencia a demás escritores para poder expandir la definición de una literatura partisana.

⁵ Se adjunta copia de la traducción del poema en el anexo

o debería resignar otros puntos del análisis por una cuestión de espacios—. Gran parte de la obra que se piensa como literatura partisana está hecha con un fin didáctico, se la apoya y distribuye desde el gobierno, se la enseña y difunde, repite en cierta forma la base propagandística del movimiento partisano —ya no en el combate, sino ahora en el gobierno—. Este matiz pedagógico, didáctico, también lleva a repensar aquellos que quedaron por fuera. Uno de los casos más relevantes es el de France Balantič, quien fue prohibido y no se lo enseñaba durante las épocas de Tito. Él comenzó a escribir y sirvió en el frente, pero posteriormente acaba luchando mano a mano con los *domobranci*. Para comprender a fondo esta cuestión, Kladnik habla del surgimiento de este movimiento tras la derrota del frente italiano. El gobierno nazi alemán se apoya en grupos conservadores de Eslovenia para crear esta ‘guardia nacional eslovena’, colaboracionistas que enfrentaban a los partisanos en el territorio esloveno (Kladnik 2006: pág. 22). La lectura de Balantič frente a Kajuh y Matej Bor permite contraponer y llegar a un buen cuadro comparativo entre sus poéticas. Cómo es posible pensar la obra de Balantič, y aún más, su erradicación del imaginario popular durante la década en que el ideal partisano lo era todo—ya sea por la literatura partisana o la posterior, que retoma tópicos y no abre una crítica formal al modelo aun—. El análisis de lo pedagógico debe llevarse a cabo pensando también estos contrapuntos, estas fisuras dentro del sistema, qué se enseña y qué no, qué mensaje es el que se busca y por qué hay otro que no.

Otra característica importante —me detengo acá porque es la base más firme al respecto, existen más cualidades propias del género partisano, pero por extensión y por lo que he estudiado hasta el momento prefiero detenerme en este punto— es el *rol histórico del partisano* en la historia. Tito ve esto, lo plantea antes aquellos que tilda de traidores, de usurpadores en uno de los discursos y se dejan llevar por nacionalismos y negociados territoriales para aliarse contra los guerrilleros de la defensa (Tito, 1966, pág. 165). En este discurso ante el consejo antifascista habla de la visión que se tiene en el extranjero de los héroes de la región. Ellos toman un lugar en la historia, devienen sujeto histórico —como ya se dijo con Badiou, que a su vez parafrasea a otros—, y los escritores desempeñan un rol político central, su escritura es reinterpretada como base histórica para fundar un mito partisano. El comunismo da una luz de esperanza, da una oportunidad ante las adversidades y las imposiciones que llegan del mundo externo. Por lo que el partisano en los Balcanes se vuelve una figura superadora.

Así se tiene un primer panorama donde se observan las características —al menos un primer acercamiento, con lo colectivo socializado, el rol pedagógico y el rol en la

historia— que nos va a permitir establecer una literatura partisana como género. Dado que aún no profundicé la instancia de traducción, no es posible abordar en demasía algunas cuestiones sin poder cerrar otras aún. Las posibilidades son amplias y también va a ser mucho más comprensible estos temas desarrollados —y lo que completará el trabajo a futuro— ver esta teoría de la mano de ejemplos. Hasta aquí lo que se puede plantear al momento.

Bibliografía:

AAVV (1950). *Antologija Slovenačke Poezije*. Novi Sad: Matica Srpska.

Arraigada, Pablo (2017). “Que el poema sea la fricción del dolor”. En *La risa del rey del Dadá* (Trad. De Pablo Arraigada). Quilmes: A Pasitos del Fin de Este Mundo.

— “Constructivismo y zenitismo. De Rusia a Eslovenia”. *Eslavia*, N°1, mayo de 2018 (versión digital <https://eslavia.com.ar/constructivismo-y-zenitismo-de-rusia-a-eslovenia/>)

Badiou, Alain (2010). “La idea de comunismo”. En Hounie, Analía (comp.). *Sobre la idea del comunismo* (Trad. de Alcira Brixio). Buenos Aires: Paidós.

Dalmaroni, Miguel (Director) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Destovnik-Kajuh, Karel (2017). *La canción eslovena* (Trad. De Julia Sarachu). Quilmes: A Pasitos del Fin de Este Mundo.

Djilas, Milovan (1960). *La nueva clase. Un análisis del régimen comunista* (Trad. de Luis Echávarri). La Habana: Librerías Unidas.

Kladnik, Tomaž (2006). *Slovenska partizanska in domobranska vojska od ustanovitve do konca 2. svetovne vojne*. Ljubljana: Slovenska Vojaška.

Nancy, Jean-Luc (2010). “Comunismo, la palabra”. En Hounie, Analía(comp.). *Sobre la idea del comunismo* (Trad. de Alcira Brixio). Buenos Aires: Paidós.

Pirjevec, Dušan (1978). *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.

Schmitt, Carl (2013). *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político* (Trad. de Anima Schmitt de Otero). Madrid: Trotta.

Tito, Josip Broz (1966). *Obras militares escogidas* (Trad. de Radivoj Nikolić). Belgrado: Vojnoizdavački zavod.

Krvava bajka (Desanka Maksimović)

Bilo je to u nekoj zemlji seljaka
na brdovitom Balkanu,
umrla je mučeničkom smrću
četa đaka
u jednom danu.

Iste su godine
svi bili rođeni,
isto su im tekli školski dani,
na iste svečanosti
zajedno su vođeni,
od istih bolesti svi pelcovani,
i svi umrli u istom danu.

Bilo je to u nekoj zemlji seljaka
na brdovitom Balkanu,
umrla je mučeničkom smrću
četa đaka
u jednom danu.

A pedeset i pet minuti
pre smrtnog trena
sedela je u đачkoj klupi
četa malena

I iste zadatke teške
rešavala: koliko može
putnik ako ide peške...
i tako redom.

Misli su im bile pune
istih brojki,
i po sveskama u školskoj torbi
besmislenih ležalo bezbroj
petica i dvojki.

Pregršt istih snova
i istih tajni
rodoljubivih i ljubavnih
stiskali su u dnu džepova.

I činilo se svakom
da će dugo,
da će vrlo dugo,
trčati ispod svoda plava
dok sve zadatke na svetu
ne posvršava.

Bilo je to u nekoj zemlji seljaka
na brdovitom Balkanu
umrla je junačkom smrću
četa đaka
u istom danu.

Dečaka redovi celi
uzeli se za ruke
i sa školskog poslednjeg časa
na streljanje pošli mirno
kao da smrt nije ništa.

Drugova redovi celi

istog časa se uzneli
do večnog boravišta.

Cuento de hadas sangriento

Fue esto en la tierra de campesinos
en los montañosos Balcanes,
murió martirizada
una tropa de estudiantes
en un día.

El mismo año
habían nacido,
eran los mismos días escolares para todos,
en los mismos festejos,
juntos fueron guiados,
para las mismas enfermedades todos
inoculados
y murieron el mismo día.

Fue esto en la tierra de campesinos
en los montañosos Balcanes,
murió martirizada
una tropa de estudiantes
en un día.

Pero cincuenta y cinco minutos
antes de la muerte
estaba sentada en sus bancos
la pequeña tropa de estudiantes
y la lección de sus textos
resolvían “cuánto puede
una viajante ir a pie...”

Y así.

Los pensamientos estaban llenos
de las mismas cuentas,
y en los cuadernos, en las mochilas escolares
hay absurdas e incontables
calificaciones.

Un puñado de los mismos sueños
y los mismos secretos
-patrióticos o de amor-
se estrechan en el fondo de sus bolsillos.

Y todos parecen
por un largo,
un muy largo tiempo
correr bajo la bóveda azul
hasta que todas las lecciones del mundo
se acaben.

Fue esto en la tierra de campesinos
en los montañosos Balcanes,
murió martirizada
una tropa de estudiantes
en un día.

Toda la fila de niños
se tomaron de las manos
y dejaron la escuela por última vez,
al fusilamiento van tranquilos,

como si la muerte fuese nada.

Toda la fila de amigos

al mismo tiempo ha ascendido

a la residencia eterna.

La irrupción de lo fantástico en *El capote* (1842), de Nikolái Gógol, y *Corazón de perro* (1925), de Mijaíl Bulgákov

Roberto Ipiña Langella (FFyL – UBA / Profesorado de Lengua y Literatura IMPA)

laregenta20002000@gmail.com

Resumen:

“El capote” y “Corazón de perro” son dos de las obras más representativas de Nikolái Gógol y Mijaíl Bulgákov. Sin perder de vista las diferencias existentes entre ambas (la primera de corte satírico/realista, la segunda relativa al género de la ciencia-ficción; aquella escrita durante el zarismo, esta ya en tiempos de posrevolución), en este trabajo estudiaremos la súbita irrupción que lo fantástico hace en cada una de ellas.

Este análisis contrastivo, expuesto en contrapunto, nos permitirá descubrir relaciones no manifiestas a primera vista entre ambos relatos. Al mismo tiempo, posibilitará una caracterización, si no completa, al menos original, capaz de ofrecer otra mirada sobre la naturaleza de estos dos relatos. Contrastaremos nuestra exposición con la teoría que Tzvetan Todorov elabora en *Introducción a la literatura fantástica*, y con la de algunos de sus comentaristas y críticos, como Carlos Ginés Orta y Ana María Barrenechea.

Para finalizar, intentaremos arribar a alguna conclusión acerca de la motivación y la función de este recurso a lo fantástico, que en Occidente, por caso, sería impensable en una obra realista como *El capote*. Al respecto, sostendremos la hipótesis de que, en la medida en que la cultura rusa no contempla una oposición tan marcada entre lo “real” y lo “irreal”, entre lo “verdadero” y lo “falso”, la frontera entre géneros como realismo, ciencia ficción y fantástico es más permeable que en Europa y América.

Palabras clave: Realismo – ciencia-ficción – fantástico – Nikolái Gógol – Mijaíl Bulgákov – Literatura rusa

Si bien es cierto que en otras literaturas se fusiona lo fantástico con lo realista (en el “realismo mágico” latinoamericano, por ejemplo) y lo fantástico con la ciencia-ficción (Ursula Le Guin, George Martin, la argentina Angélica Gorodischer), nos parece original el modo, la irrupción (la intrusión) que lo fantástico hace en *El capote* (al final del relato) y en *Corazón de perro* (sólo al principio), sin volver a aparecer en cada caso, ni antes ni después.

La fusión de géneros como los mencionados, sobre todo en Europa y América sajona, no se dio sino hasta mitad del siglo XX (más tardíamente en el caso de la ciencia-ficción) y con una fuerte resistencia de la crítica, enormemente “purista” respecto de los cánones de los respectivos géneros (sobre todo en el caso de la ciencia-

ficción). Es posible que un crítico de la época hubiera acusado a Gógol y a Bulgákov de “desbalancear” el tratamiento de sus obras, con estas irrupciones de lo fantástico. En 1846 Vissarión Bielinski decía, a propósito de *El doble*, de Fiódor Dostoiievski: “Lo fantástico en nuestra época puede tener lugar sólo en los manicomios” (Белинский, 1948)¹.

En *El capote*, no es sino hacia el final del relato que el elemento fantástico hace aparición, cuando después de muerto el protagonista, Akaky Akákievich, su fantasma vuelve para vengarse de quienes lo han ofendido. Con nuestra mentalidad occidental, podríamos preguntarnos sobre la necesidad de “forzar”, en una “vuelta de tuerca” inesperada, una historia cuyo tratamiento hasta entonces había sido satírico, sí, por momentos grotesco, también, pero realista (coincidente, al menos, con alguno de los puntos de vista que sobre “realismo” se tiene en literatura).

En *Corazón de perro*, lo fantástico irrumpe al comienzo, en el largo monólogo que ofrece el perro “Bolla”, que, por ejemplo, nos entera de que sabe leer y de su visión recortada de la realidad humana (“recortada”, decimos, dadas sus limitaciones, por perro y por callejero, además). Por ejemplo, cuando dice:

(...) hay un portero. Y no existe nada peor que eso. Es muchísimo más peligroso que un barrendero. Una raza decididamente odiosa. Aún más repugnante que los gatos. Descuartizadores con librea de botones dorados (Bulgákov, 2001: 11)

Nótese, además, el dejo clasista en la observación del perro “Bolla”. Bulgákov humaniza al personaje a la manera de las fábulas de animales, para que luego la historia vire por los carriles de la ciencia-ficción, si bien fusionada con la sátira y la crítica social, pero donde lo estrictamente fantástico no volverá a hacer aparición.

Señalemos ahora que en ambos cuentos este recurso al fantástico no excluye una crítica social que es también una crítica de índole política, aunque, como veremos, se trate de manera matizada.

Planteada esta problemática, sostendremos la hipótesis de que, en la medida en que la cultura rusa no contempla una oposición tan marcada entre lo “real” y lo “irreal”, entre lo “verdadero” y lo “falso”, la frontera entre géneros como realismo, ciencia ficción y fantástico es más permeable que en Europa y América.

Realismo, ciencia-ficción y el elemento fantástico

¹ Traducción nuestra de todas las citas con referencia en cirílico.

Del mismo modo que Ray Bradbury fue acusado de “usar” la ciencia-ficción como pretexto para sus denuncias sobre la condición humana,² Bulgákov fue duramente criticado desde el realismo socialista, por su “excentricidad” al mezclar géneros, no menos que por “atentar” contra el régimen soviético.³

Gógol y Bulgákov, en común, critican la burocracia de sus épocas respectivas (la burocracia como sistema de vida, que modela la cotidianeidad de la gente ordinaria, volviéndola gris y mediocre), describiendo el “espíritu de época” que le tocó en suerte a cada uno.

Sin embargo, no puede decirse ni de *El Capote* ni de *Corazón de perro* que hayan resultado en panfletos anti-zarista y anti-comunista en cada caso. Ninguna de las dos obras ofrece un modelo alternativo a las formas de vida que critican, sino que en ambas se refleja lo que era la primera función del artista en Rusia: la crítica como denuncia. Siempre en esta nación el artista tuvo una función social, por lo que, como afirma Arnold Hauser, en ella “un principio como el del arte por el arte no puede en absoluto aparecer” (1951: 608).

En el desarrollo de su historia, Bulgákov parece recordar permanentemente la obra de Gógol⁴ (en algunos casos, particularmente, *El capote*); un tono satírico muy parecido, una misma animadversión por los funcionarios públicos, y, desde ya, la irrupción (intrusión) de lo fantástico.

Incluso, encontramos parecido en algún párrafo, la forma de lo que hoy llamaríamos un “guiño” u “homenaje”. Por ejemplo, cuando el perro “Bolla” dice: “Hermanos, desolladores, ¿por qué me trataron así?”, (Bulgákov, 2001: 16) resuenan las palabras de Akaky Akákievich al reclamar: “¡Dejadme!, ¿por qué me ofendéis? (...) ¡soy tu hermano!”. (Gógol, 2002: 7)

Otro eco de la tradición Gógoliana puede encontrarse en los “retruécanos” o juegos de palabras o de sentidos escondidos en los nombres de los personajes, como el profesor

² En “la era dorada” de la ciencia-ficción (años ’60 del siglo XX), se entabló una fuerte polémica entre quienes insistían en mantener al género en su forma más “pura” posible (con Isaac Asimov como máximo referente), en la que llegó a establecerse una diferenciación como “ciencia-ficción dura vs. ciencia-ficción blanda”, esta última representada por Ray Bradbury. Más tarde, a la “blanda” le cabría la sobre-etiqueta de “humanista”.

³ Una serie de testimonios interesantes a este respecto encontramos en: <http://antology.igrunov.ru/authors/bulgak/>

⁴ Muchos críticos coinciden en la enorme similitud que existe entre la obra de ambos autores, como Carlos Ginés Orta nos habla de la enorme influencia que Gógol (y Pushkin) tuvo también en esa obra de Bulgákov (en: *Mijaíl Bulgákov y el grotesco: El Maestro y Margarita a la luz de las teorías de W. Kayser y M. Bajtín*).

Filip Preobrajenski (el otro protagonista de *Corazón de perro*, cuyo apellido se forma sobre *preobrazhenie*, palabra rusa que puede traducirse como “transfiguración”) y de Akaky Akákievich.

La necesidad de incurrir en lo fantástico, respecto de la significación de cada relato, parece menos justificada en Gógol que en Bulgákov. En aquel, como sostiene Antonio Benítez Burraco, la crítica ha visto en general un recurso de estilo, de corte romántico (2006: 113). Es posible que si la historia finalizara en la escena de la muerte de Akaky, obviando su regreso espectral, la trama no se vería modificada sustancialmente.

Sin embargo, el mismo Benítez Burraco da cuenta de la polémica entre eminencias de la crítica, entre quienes se mencionan Troyat, Bernheimer y Jrapchenko, acerca de si debe tomarse de forma literal o no el retorno sobrenatural de Akákievich, al final del cuento; hay, incluso, quienes aseguran que todo no se trató más que de “rumores” que corren en la ciudad, acerca de la aparición del espectro.

En cambio, en Bulgákov, la posibilidad de conocer la realidad interna del perro (el elemento fantástico) resulta fundamental para completar el sentido del relato y entender la realidad psíquica del personaje, convertido ya en monstruo (un híbrido entre perro y hombre), elemento ya propio de la ciencia ficción.

A esta altura también encontramos conveniente aclarar la diferencia semántica que la mentalidad rusa hace sobre la noción de “ciencia-ficción”, respecto de cómo se concibe en Occidente. En Rusia se habla de *naúchnaia fantástika*, es decir, literalmente “fantástico científico”. Y es verdad que tiene ribetes filosóficos el alcance de la diferenciación que los occidentales realizamos entre dos géneros que, en Rusia, son percibidos como variantes del mismo y único “modo” (para tomar la terminología de Rosemary Jackson).

En tal sentido, y en relación con la potencia crítica de la literatura en Rusia –ya observada– cobra particular relieve lo que al respecto dice Vera Vestnikova:

El fantástico para Bulgákov es no un fin en sí mismo, sino un medio de representación satírica de la realidad, medio de revelación de las 'incontables deformidades' de la vida cotidiana, inhumana expresión del régimen totalitario que dominaba el país. Al no tener posibilidad de expresar sus ideas directamente, el escritor recurre al fantástico, que, por un lado, aleja de algún modo el contenido de la novela de la realidad, y por otro, ayuda a ver tras los hechos inverosímiles lo ilógico y la cruel absurdidad de mucho de lo que sucede en el país en esos años. El fantástico permite a la sátira de Bulgákov penetrar en zonas absolutamente prohibidas para la literatura; como una lupa dirigida a las

deficiencias de la sociedad y a los vicios humanos, los desenmascara a los ojos de los lectores. (*Вестникова, 2010*).

Lo satírico

La historia del desdichado Akaky Akákievich, en *El capote*, trasluce también un fuerte sentido de crítica social y moral de la Rusia zarista, que se da a través del recurso del humor y la sátira. Gógol inicia su relato, con este tono zumbón:

En el departamento ministerial de **F; pero creo que será preferible no nombrarlo, porque no hay gente más susceptible que los empleados de esta clase de departamentos, los oficiales, los cancilleres..., en una palabra: todos los funcionarios que componen la burocracia. Y ahora, dicho esto, es posible que cualquier ciudadano honorable se sintiera ofendido al suponer que en su persona se hacía una afrenta a toda la sociedad de que forma parte. (Gógol, 2002: 5)

Lo propio hace Bulgákov con su relato, siendo en su caso la organización social del régimen soviético su objeto de crítica. Por un lado, está la visión del profesor Filip Preobrajenski, un funcionario aburguesado que desprecia el concepto de “proletariado”: “Así es, el proletariado no me gusta” (Bulgákov, 2001: 27). Pero también está el punto de vista de “Bolla” (que se mantendrá en su estado de “hominización”), igualmente despreciativo de esta clase: “De todos los proletarios, los barrenderos constituyen la peor calaña” (6).

El capítulo dos termina cuando, luego de que miembros del Comité organizador del edificio que el profesor ocupa –una especie de consorcio administrativo– le exige algunos de los cuartos que él ocupa; entonces este telefona inmediatamente a un funcionario con una jerarquía más o menos importante (lo que comúnmente se conoce como “mover influencias”), para que “le solucione” el inconveniente.

En determinado momento, el monstruo en que el perro fue convertido le reclama al profesor: “Algunos tienen departamentos de siete habitaciones y cuarenta pantalones, mientras otros vagan por las calles y buscan su comida en los tachos de basura” (73).

Queda así claramente expuesta, en este episodio, la crítica a las políticas habitacionales del régimen, así como a la corrupción de sus funcionarios y a las desigualdades sociales.

Particularidades de la visión rusa acerca de lo fantástico

En su ensayo de 1918, titulado “Cómo está hecho *El capote*, de Gógol”, Boris Eichenbaum realiza un exhaustivo, minucioso y profundo análisis de todos los elementos que integran la obra. Precisamente, llama la atención el poco espacio y la liviandad con que trata el tema de la intrusión que lo fantástico hace en la misma.

El final de *El capote es una impresionante apoteosis de lo grotesco* (...) Los crédulos eruditos que habían visto en el fragmento “humanista” la esencia del relato quedan perplejos ante la irrupción inesperada e incomprensible del “romanticismo” en el “realismo” (...)

En realidad, *la conclusión no es ni más fantástica ni más “romántica” que el resto del relato*. Por el contrario, en éste hay un grotesco fantástico presentado como un juego con la realidad; en la conclusión, se entra en un mundo de imágenes de hechos más habituales, aunque en todo prosigue su juego con lo fantástico... (Echembaum, 2005: 173) (*Sbrayados nuestros*).

Eichenbaum entiende que el grotesco está ligado a lo fantástico y no al realismo, y no agrega más al respecto. Sin embargo, en tanto que lo grotesco consiste en una caricaturización, nunca lo fantástico podría ser grotesco, dado que se caricaturiza lo que se conoce, lo que se nos presenta o representa de manera literal. En tanto que nos resulta extraño, poco o nada aprehendido, resulta imposible caricaturizar el elemento fantástico, mientras que el grotesco resulta un elemento fundamental en ciertos tipos de realismo, como los teorizados por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1990).

En “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica” (subtitulado “A propósito de la literatura hispanoamericana”), la autora, Ana María Barrenechea, empieza por el análisis que Tzvetan Todorov plantea sobre el tema, aun cuando ella dice disentir “en la solución que le ha dado” al problema. Luego desarrolla lo siguiente:

Todorov delimita el género de lo fantástico con dos sistemas de oposiciones:

1) El lector se interroga sobre la naturaleza del texto y según ella quedan establecidas dos parejas contrastivas:

LITERATURA FANTÁSTICA / POESÍA

LITERATURA FANTÁSTICA / ALEGORÍA

1) (...) Para Todorov no hay nunca poesía fantástica porque no se da ese pasaje y no se produce en el lector una reacción ante los hechos tal como se experimentan en el mundo,

lo cual es indispensable en la literatura fantástica *para que se los pueda clasificar de naturales o sobrenaturales*. (Barrenechea, 1972: 391-2) (*Subrayado nuestro*).

No obstante la afirmación de Todorov acerca de que “no hay nunca poesía fantástica”, resulta interesante la afirmación contrastante de Omar Lobos: “La noción de póiesis parece recobrar aquí lo suyo, y por eso nuestra hipótesis es que la lengua literaria rusa se comprende como eminentemente poética” (2015). Si ambos teóricos tienen razón, hallamos entonces aquí una dificultad al intentar tratar lo fantástico desde esta lengua literaria.

Barrenechea sigue su exposición para concluir que en ningún caso la clasificación deben “depender del capricho interpretativo del lector” (1972: 392). Prosigue con la diferenciación a la que arriba entonces Todorov, acerca de lo extraordinario, lo fantástico y lo maravilloso (como solución a lo presentado en la cita), para decir que en común implican la coexistencia de hechos “normales” y/o “anormales”.

En definitiva, a favor de Barrenechea podemos decir que no encontramos desacertada la decisión de, en primera instancia, recurrir a la obra de Todorov para contrastarla en un estudio sobre la literatura fantástica hispanoamericana, toda vez que la obra del teórico búlgaro se pretende “universal” (de un listado de diecinueve autores citados o a los que se hace referencia, entre los que se incluyen Balzac, Poe y Kafka, sólo uno es ruso, Gógol).

Sin embargo, es muy posible que el esquema propuesto por Todorov (a pesar de él mismo) para el análisis del género fantástico no se ajuste bien o resulte incompleto o ambiguo al aplicar a casos de las literaturas de distintos lugares de Occidente. Tal vez se trate que dicho esquema sólo funciona correcta y completamente al aplicárselo exclusivamente a la literatura rusa, lo que nos servirá para distinguir al menos algunas de sus características excluyentes.

Barrenechea sostiene que en lo fantástico “no se produce en el lector una reacción ante los hechos tal como se experimentan en el mundo, lo cual es indispensable en la literatura fantástica para que se los pueda clasificar de naturales o sobrenaturales” (1972: 392). De acuerdo con los argumentos antedichos, nosotros afirmamos que la mentalidad rusa no necesita clasificar de modo tan absoluto los hechos en “naturales” o “sobrenaturales”, una característica tan propia, por otra parte, de la mentalidad occidental.

Es cierto que en Todorov, una de las premisas es que “el lector se interroga sobre la naturaleza de los acontecimientos relatados”, pero difícilmente sea en virtud de

distinguir lo normal de lo anormal, sino (es una posibilidad) en la necesidad (tanto para el artista como para el lector) de que la representación sea completa, o, dicho de otro modo, no sea incompleta.

Porque es muy probable (al menos, es imaginable) que para la mentalidad rusa la naturaleza sea mucho más vasta que para la mentalidad occidental, comprendiendo como parte de la naturaleza aquello que nosotros entendemos como “sobrenatural”. De esto se desprende que si el lector (ruso) “se interroga sobre la naturaleza de los acontecimientos relatados”, no es para clasificarlos en sus diferencias, sino para verificar la completitud de la obra.

Para entender con mayor profundidad estas particularidades de la visión rusa acerca de lo fantástico (que, por oposición, nos conducirá a lo mismo respecto del realismo), debemos analizar primero las características propias de su mentalidad. Para ello, resulta sumamente esclarecedor lo que Omar Lobos dice al respecto:

El ruso ha sido un pueblo reticente a los binarismos, tan caros a Occidente: Iglesia/Estado, cuerpo/alma, individuo/sociedad, sujeto/objeto, forma/contenido. Quizá sea esta tendencia a la integridad la que haya hecho que la herencia de la *liaison* religiosa que une la palabra con la “verdad” –esto es, la palabra que revela, reactualizándolo cada vez, un mundo trascendente– no haya sido nunca declinada en Rusia. Y que ni la cultura, ni la historia ni la experiencia, tengan que aparecer entonces como sucedáneos del gran soporte. Así, puede decirse que la palabra ha preservado allá su estatus mágico, creador de mundos, desconociendo la referencia como una otra cosa respecto de ella misma o bien sintiéndose su creadora, próxima a la lengua del rito (que es una lengua que (re)crea) y la del rezo, la palabra que invoca (“llama aquí”), más que la que evoca (“llama desde”) (Lobos, 2015).

Corolario

Nos hemos remitido apenas a estas dos obras para la realización de este trabajo, pero, pensamos, en un proyecto de más largo aliento podríamos incorporar la aparición de las atmósferas enrarecidas en la obra de Fiódor Dostoievski, de lo místico-religioso en la obra de León Tolstói o de lo fantasmagórico en la obra de Antón Chéjov, por dar algunos de otros ejemplos posibles. Es decir, no se circunscribe lo expuesto meramente al caso de un par de relatos.

Antes de terminar, deseamos dejar en claro, asumiendo el riesgo implicado en el tratamiento que hemos dado al análisis sobre las (posibles) características de la

mentalidad rusa, acerca del peligro de recaer en el facilismo de concluir que todo no se trata más que del “pensamiento mágico” de un pueblo (tan proclives como somos los occidentales a las simplificaciones y las etiquetas). En todo caso, serán la historia, la antropología y las ciencias sociales, en base al estudio de las circunstancias atravesadas por esta nación, quienes puedan determinar o al menos conjeturar acerca de por qué la idiosincrasia (que de ello se trata) rusa se ha formado de un modo y no de otro.

Es importante que se entienda que no se trata para nada de “pensamiento mágico”. Por muchos filósofos (y por Sigmund Freud, en lo que refiere a la psicología) los occidentales reconocemos que existen aspectos no manifiestos, potenciales, de la realidad (lo que, incluso, pone en cuestión lo que podemos llegar a entender por natural y sobrenatural).⁵ A partir de Friedrich Nietzsche, a los occidentales nos gana una legítima desconfianza sobre el valor absoluto de la razón, tan sobrevaluada desde el tiempo de los griegos, y sobre su capacidad de iluminar todas las sombras de lo extraño y lo irracional.

En “La idea rusa”, Nikolái Berdiáev cita a al poeta Fiódor Tiútchev: “No se puede comprender Rusia por medio de la razón, ni medirla con medidas comunes. Rusia posee una idiosincrasia singular, sólo se puede creer en ella” (1997: 215).

Y no nos parece que el comentario reduzca el tema a un asunto de fe, sino que nos advierte acerca de los singulares obstáculos o dificultades que podremos hallar al adentrarnos en la investigación, que incluso pueden resistirse a la mayor rigurosidad del enfoque científico. Berdiáev lo detalla minuciosamente en toda la extensión de su artículo:

El pueblo ruso es un pueblo extremadamente polarizado, es una combinación de contradicciones (...) de él se puede esperar lo más imprevisible (...) Es un pueblo que causa preocupación entre los países de Occidente (...) Rusia es una enorme parte del mundo, es un colosal Oriente-Occidente, y en sí misma reúne a estos dos grupos (Berdiáev, 1997: 215)

Así, se trasunta algo irracional en la idiosincrasia rusa, algo animal, algo infantil; algo de “buen salvaje”. En el mejor de los sentidos, hay un enorme impulso de libertad en las obras aquí tratadas, que rehúye la aprobación y el seguimiento riguroso de reglas, de referencias, de “citas de autoridad” tranquilizadoras y tranquilizantes, para quien dice y para su auditorio.

⁵ Si el ser humano tiene la capacidad latente de mover objetos mediante la concentración mental, entonces la telekinesis será natural, no sobrenatural.

Bibliografía:

- Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barrenechea, Ana María (1972). “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, n° 80, Buenos Aires, Julio-Septiembre, 1972. Recuperado de: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>
- Benítez Burraco, Antonio (2006). *Tres ensayos sobre literatura rusa (Pushkin, Gógol y Chéjov)*, Salamanca. Ediciones de la Universidad.
- Berdiáev, Nikolái (1997). “La idea rusa”. En: Novikova, O.-Lechado, J. (comp.). *Rusia y Occidente*. Madrid, Tecnos.
- Bulgákov, Mijaíl (2001) *Corazón de perro*. México: Lectorum. (En versión epub, la numeración de página puede variar respecto de la edición impresa y entre diferentes dispositivos).
- Eichembaum, Boris (2005) “Cómo está hecho El capote, de Gógol”. En Todorov, Tzvetan (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México. Siglo XXI. (En versión epub, la numeración de página puede variar respecto de la edición impresa y entre diferentes dispositivos).
- Ginés Orta, Carlos. *Mijaíl Bulgákov y el grotesco: El Maestro y Margarita a la luz de las teorías de W. Kayser y M. Bajtín* (apunte, S/D).
- Gógol, Nicolái (2002). *El capote*. Madrid. Nórdica Libros. (En versión epub, la numeración de página puede variar respecto de la edición impresa y entre diferentes dispositivos).
- Hauser, Arnold (1951). *Historia social de la literatura y del arte*. (En versión epub, la numeración de página puede variar respecto de la edición impresa y entre diferentes dispositivos).
- Lobos, Omar (2015). *La lengua literaria rusa y los problemas de la traducción al español. El caso de Nikolái Gógol*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, UBA (inérita).

Todorov, Tzvetan (2005). Introducción a la literatura fantástica. México. Coyocán. (En versión epub, la numeración de página puede variar respecto de la edición impresa y entre diferentes dispositivos).

Белинский, Виссарион Григорьевич (1948). «Взгляд на русскую литературу 1846 года» / Собрание сочинений в трех томах. Том III. Статьи и рецензии 1843-1848. М: ГИХЛ [Bielinski, Vissarión Grigórievich (1948). “Una mirada sobre la literatura rusa de 1846” en Obras completas en tres tomos. Tomo III. Artículos y reseñas 1843-1848. Moscú: Editorial Estatal de Literatura].

Вестникова, Вера (2010). “Фантастика в романе Булгакова Мастер и Маргарита”. Disponible en: <https://www.proza.ru/2013/10/18/953>. Fecha de consulta: 20/07/2018.

Dos prosas, una historia: una introducción comparativa a *Vadim* de Mijail I. Lérmontov y *Dubrovski* de Aleksandr S. Pushkin

Jerónimo Pereyra – Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

pereyrajeronomo@gmail.com

Estudiante de la Licenciatura en Letras orientación Teoría Literaria de FFYL – UBA. Adscripto de la cátedra de Literaturas Eslavas, con un proyecto de traducción de la novela *Vadim* de Mijail I. Lérmontov. En la I Jornada Nacional de Estudios Eslavos presentó la ponencia “El encuentro de géneros al servicio de la creatividad: la multiplicidad de afluencias en la obra de Aleksandr S. Pushkin”. Además de su labor académica y de traducción, dicta clases de Prácticas del Lenguaje en nivel secundario.

Resumen:

Esta propuesta surge de la observación que Irakly L. Andronikov hace en su ensayo “Lérmontov en el trabajo sobre la novela acerca de la rebelión de Pugachov” (1948). En la primera parte de dicho escrito, Andronikov se ocupa de demostrar a través de un fechado preciso de las obras de A. S. Pushkin y M. I. Lérmontov que las coincidencias que se presentan en las tramas de las novelas *Dubrovski* y *Vadim* corresponden a un caso de fuente común.

La idea de este trabajo es partir de esas coincidencias para establecer una comparación entre la prosa de uno y otro autor, considerando que ambas producciones se encuentran en un momento bisagra para la literatura rusa, en el que la prosa empieza a tomar preponderancia en detrimento de la poesía. Todo esto sin perder de vista que ambas novelas son inconclusas, por lo que representan en sí mismas proyectos, ideas conflictivas e irresolutas dentro de las obras de sus respectivos autores, y por el mismo motivo útiles para problematizar ese incómodo pasaje de la poesía a la prosa.

Corpus seleccionado: *Vadim* de Mijail I. Lérmontov y *Dubrovski* de Aleksandr S. Pushkin.

Palabras clave: Lérmontov – Pushkin – Vadim – Dubrovski – Prosa

Introducción: la historia fuente

Según la reconstrucción que hace Andronikov, ni Pushkin podía conocer el argumento de *Vadim*, ni Lérmontov el de *Dubrovski*. Se sabe que Pushkin conoció los hechos de la historia fuente por parte de su amigo Pavel Naschokin. Lérmontov, se supone, habría tomado contacto con el argumento común a través de su abuela y de una conocida de ella, Praskovia Aleksandrovna Kriúkova.

Reponemos esta historia fuente siguiendo los hechos narrados por Sasha Mai en su artículo “Cómo el Ostrovski bielorruso devino en el Dubrovski ruso”:

Pavel Ostrovski era un noble originario de la aldea de Rovaniči en la provincia de Minsk (hoy, distrito de Cherven). Su pequeña propiedad familiar para veinte almas campesinas Orzhehnevichi (u Ostrovshchizna) estaba ubicada en el distrito Disna de la provincia de Minsk.

Después de la guerra del año 1812 a Ostrovski no le quedaba ni un campesino, y no podía probar el derecho a su tierra, ya que todos los documentos se habían incendiado. Esta situación condujo a que Pavel Ostrovski, a sus 22 años, se convirtiera en un noble sin tierras.

Sumado a eso, al principio de la década del 30 los disturbios entre la nobleza bielorrusa empobrecida no eran infrecuentes. Según las palabras del gobernador de Mogilev en una carta de 1931, una “clase de gente descontrolada y no asentada intenta, en tabernas y congregaciones populares, incitar a los campesinos a la desobediencia”.

Pavel Ostrovski cayó bajo sospecha. Fue perseguido largamente y finalmente arrestado. Esto ocurrió en la hacienda del propietario Pomarnatski, donde Pavel servía como maestro. Existe además la idea de que no fue por casualidad, sino por denuncia. Y es muy probable que haya tenido algo que ver el propio Pomarnatski. De ser así, queda claro por qué no recibió ningún castigo por albergar a un maestro rebelde.

Arrestado Ostrovski en octubre de 1831, fue enviado a Vitebsk, donde sería juzgado. Sin embargo no compareció nunca ante el tribunal: aprovechando una oportunidad, huyó. Las autoridades no pudieron encontrarlo y nadie sabe qué fue lo que le ocurrió finalmente.

La historia de Ostrovski se mezcla en la novela de Pushkin con una causa judicial contra el teniente Iván Yakovlev de la que se conservan documentos. Lo sorprendente es que en este aspecto de la novela también hay coincidencias con la obra de Lérmonov, lo que conduciría a pensar que la historia de Ostrovski y la de Yakovlev ya estaban unidas en el imaginario colectivo antes de que los autores llegaran a conocerlas. Pushkin, sin embargo, tuvo acceso a los papeles de la causa de Yakovlev –de hecho el texto de la causa forma parte de *Dubrovski*– por lo que conocía que se trataba de dos hechos distintos.

1. La rebelión y la venganza

Uno de los aspectos más llamativos en estas obras es que ambos autores colocan el episodio fuente en relación con un movimiento de insurgencia, pero lo hacen de maneras sumamente diferentes.

El protagonista de la novela de Pushkin, Vladimir Dubrovski, es un joven que confía en las instituciones y en el orden establecido de las cosas. Pero su experiencia rápidamente le demuestra su error cuando regresa a su casa para presenciar la muerte de su padre y el despojo de todas sus propiedades a manos de su vecino Kirila Petrovich Troekurov, con la connivencia del poder judicial.

Dubrovski, una vez desahuciado, se convierte en caudillo de una banda conformada por siervos y bandidos que saquean a funcionarios públicos y nobles rurales. Pero el interés de Dubrovski está puesto constantemente en la venganza contra Troekúrov, el culpable de la muerte de su padre y de su miseria. Por eso mientras duran los saqueos en la novela ninguna de las posesiones de Troekúrov es afectada. Todas las acciones que los saqueadores ejecutan bajo el mando de Dubrovski forman parte de la venganza personal del protagonista, que incluye como objetivo final su ingreso a la casa de Troekúrov y el incendio de su propiedad.

Podemos entonces trazar un esquema en el cual el hecho deshonroso desata el interés de venganza, y el plan urdido para llevar a cabo esa venganza motiva la rebelión.

Lérmontov, por su parte, enmarca el episodio fuente en los años previos a la revuelta de Pugachov. Este simple gesto ya traza una actitud distinta de la de Pushkin. Vadim es la historia de una venganza personal en el marco de una venganza social, y no al revés. El protagonista no traza un plan y lo ejecuta como Dubrovski. El jorobado Vadim es un ser que está a la vez mucho más acá y mucho más allá de la condición humana. Su demoníaca disposición parece estar en consonancia con los hechos que la rodean, porque no es el interés de venganza el que motiva la rebelión, sino al contrario. Vadim observa la oportunidad que el movimiento insurgente le ofrece y pretende aprovecharla.

Pero incluso para lograr eso debe hacer concesiones. Los que conducen la rebelión son otros: Pugachov en ausencia, Orlienko y los cosacos. Él es siempre tenido por menos y teme constantemente que los que den muerte a Borís Petróvich Palitsyn (su Troekúrov) sean los otros. Sin embargo soporta sus burlas y sus menosprecios porque entiende que la única manera de encontrar a Palitsyn y llevar a cabo su venganza es en el marco de esa rebelión.

La estructura conformada por la tríada hecho deshonroso –interés de venganza– rebelión social toma entonces otro orden, y ese orden se ve reflejado en la trama textual. Mientras que Dubrovski sigue la cronología lineal de la historia, el relato de Vadim comienza cuando el hecho deshonroso ya ocurrió y el interés de venganza ya está en

curso. Y lo que ocurre es que la rebelión se produce, pero como un hecho aislado, paralelo, y es esta suerte de complot del destino el que motiva la acción.

2. El narrador

El elemento del narrador es siempre interesante en la construcción de una novela, pero lo es particularmente en las que nos ocupan por lo incipiente que es el género aún en la producción de ambos autores. Los narradores de *Vadim* y *Dubrovski* son terceras personas omniscientes pero tienen un rol central y rasgos muy particulares que los ponen en juego con el resto de los personajes.

Por el lado de Lermontov, el narrador tiene una tarea particular, que es expresar una serie de opiniones sobre las relaciones sociales rusas y las actitudes de la nobleza, para lo cual se sirve del hecho histórico de la rebelión de Pugachov. Si estas opiniones están alineadas o no con la postura de Lermontov es algo que no nos interesa particularmente, aunque parece evidente que ese es el caso. Lo importante es que los personajes de Lermontov se mantienen siempre dentro de un rango de acción limitado que les impide alejarse de los hechos lo suficiente como para realizar una reflexión sobre el momento histórico que viven. Para lograr eso, toda la carga ideológica cae sobre el narrador, cuyas apariciones más salientes, de alto contenido político y social, se ubican también en posiciones privilegiadas del texto: en general son frases conclusivas de algunos capítulos. Por ejemplo, el último párrafo del capítulo IV:

El pueblo ruso, gigante de cien manos, antes soportará la crueldad y la arrogancia de su soberano que su debilidad (...). La nobleza del siglo XVIII, perdido su antiguo poder ilimitado y los medios de mantenerlo, no sabía cambiar de conducta; éste era uno de los secretos motivos que engendró el siglo de Pugachov. (1945: 35)

Mientras tanto, el narrador pushkiniano cumple una función totalmente diferente. En la novela *Dubrovski* el narrador funciona como un contrapunto emocional de la acción, de manera que los momentos dramáticos se encuentran contrapesados con observaciones cómicas o satíricas del narrador. Por ejemplo, cuando *Dubrovski* padre asiste a la lectura de la sentencia durante la cual le informarán que perderá todas sus posesiones, el narrador aparece:

Lo reproducimos [al texto de la sentencia judicial] punto por punto, suponiendo que agradecerá a todo el mundo conocer uno de los medios por los que en Rusia podemos vernos privados de tierras a cuya posesión tenemos derecho indiscutible. (1955: 16)

A esa irónica frase le sigue la inserción “punto por punto” de la sentencia del caso Yakovlev mencionado más arriba. No debemos creer, pues, que el narrador está exento de toda opinión política. Muy por el contrario, su posición se deja ver claramente en el pasaje citado, y más aún si consideramos que el texto al cual refiere es una sentencia judicial real. La diferencia con Lérmontov es que en *Dubrovski* tanto el narrador como el protagonista comparten esa visión que los coloca por encima del resto y les permite ver el cuadro completo. Para Dubrovski esta conciencia es algo que llega una vez que lo ha perdido todo.

3. El estilo y la escritura

Tomaremos para este tercer y último apartado los conceptos de lengua, estilo y escritura que Roland Barthes desarrolla en *El grado cero de la escritura*.

Mientras que la lengua es eso que Lérmontov y Pushkin comparten, “un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época” (Barthes, 1999: 17), nos quedaremos con lo que los diferencia: el estilo y la escritura.

El estilo de Pushkin tiene que ver con la mezcla, con el encuentro de elementos de diversas procedencias¹. La maestría de Pushkin está en dejar fluir de la fuente de su estilo multiforme aquello que la escritura del momento requiere. Entonces en *Dubrovski* encontramos un tipo de escritura realista con giros cómicos que se repetirá en la prosa posterior del autor, como por ejemplo *La hijita del capitán*. Aunque *Dubrovski* es una novela inconclusa, sólo sabemos esto por cartas del autor a sus amigos en las que expresaba la voluntad de escribir un tercer tomo. Pero esta ausencia no es evidente en la obra, y de hecho la frase que da cierre al segundo tomo (y ante la inexistencia del tercero, a la obra completa) parece tener un tono definitivo: “cesaron los asaltos, los incendios y el pillaje. Las carreteras volvieron a ser seguras. Por otro conducto, se supo que Dubrovski había huido al extranjero” (Pushkin, 1955: 91). Esto da una pauta de cuánto más incorporado tenía Pushkin el género novelístico. Podemos conjeturar que la falta de ese último tomo no se debió a una dificultad del autor con respecto a los materiales, sino a motivos de índole externa.

El estilo de Lérmontov se encuentra hasta *Vadim* siempre dentro del campo de lo romántico. La utilización del llamado “diccionario de colores y sombras” (Perlmutter, 1941: 320-321) es uno de sus recursos predilectos, junto con la elección de un lenguaje emocional, un *pathos* a flor de piel. Se suma a estos procedimientos la elección de una

¹ Para un desarrollo de esta hipótesis, consultar mi trabajo “El encuentro de géneros al servicio de la creatividad: la multiplicidad de afluencias en la obra de Aleksandr S. Pushkin” en las Actas de la Primera Jornada Nacional de Estudios Eslavos.

temática también propia de su estilo: el contrapeso entre una fuerza demoníaca y una angelical. Todo esto forma parte de lo que son “los automatismos de su arte”, en palabras de Barthes (1999: 18). Líneas de continuidad con la poesía que había producido hasta el momento o que se encontraba produciendo.

Pero lo que irrumpe es una escritura nueva. La escritura como función de “relación entre la creación y la sociedad” (Barthes, 1999: 22). Algunos críticos han tomado nota del misterioso desinterés de Lérmontov por los asuntos políticos y sociales, reflejado en sus cartas y escritos personales, alrededor de los años de producción de *Vadim*. Pero como muy bien marca Andrónikov (1946: 290), no puede comprenderse esa actitud si no se tiene en cuenta el tremendo peso social que tiene la escritura en prosa de una novela sobre la rebelión de Pugachov.

Lo que sucede es que Lérmontov está desarrollando una escritura que va a combatir contra su propio estilo, y esa lucha nunca lo abandonará del todo. En sus poemas largos (como *El demonio*) el combate entre el bien y el mal, la miseria, lo sanguíneo de la vida humana, están en perfecta armonía con la forma en la que se vierten, y todo fluye naturalmente. Pero en *Vadim* ocurre algo muy distinto. La prosa es incómoda, y no por alguna falta interna sino por la irrupción de elementos de la poesía como el metro y la rima, y sobre todo el ritmo. Como si esos automatismos de su arte estuvieran tironeando de la determinación política de su escritura.

Esta nueva escritura a su vez se acopla muy bien al personaje de Vadim, y es en su discurso en quien mejor notamos esta novedad. El discurrir de Vadim personaje es el discurrir que pretende *Vadim* novela, y es por eso que ese es el título que mejor le queda a esta obra. No por nada al momento de referir los hechos de la historia fuente el narrador cede la voz al jorobado. Vadim habla como se ve: deforme, desordenado, murmurante pero con una maldad siempre latente y un fuego que obliga a los otros personajes a voltear el rostro en su presencia. Los mejores ejemplos de estos discursos son los encuentros de Vadim con su hermana Olga, aunque su extensión y entramado impiden la cita textual.

Si ponemos *Vadim* en serie con la producción posterior de Lérmontov, podríamos esbozar la hipótesis de que esta novela significa para el escritor una búsqueda de voces que se plasmará mucho más efectivamente en *Héroe de nuestro tiempo*, un intento por encontrar un discurso propio del personaje, alejado del narrador, que o tiene otro distinto o ha quedado más acá, pero que no se superpone con su creación.

Finalmente, *Vadim* no es una obra inconclusa de la misma índole de *Dubrovski*. La acción de la novela de Lérmontov se corta abruptamente *in medias res*. Por lo expuesto más arriba, daría la impresión de que el autor no pudo conciliar las fuerzas en disputa de su estilo y de su escritura, y decidió abandonar el experimento. Lo que nos queda es un registro de esa experiencia, de la ardua y silenciosa labor que exige la prosa, y ciertos rasgos que insinúan lo que será la novelística de Lérmontov hacia el final de su vida.

Conclusión

La conclusión de un trabajo sobre dos novelas inconclusas remitirá ineludiblemente a ese dato.

No debemos dejar de pensar estas obras como producciones problemáticas para sus respectivos autores. Un estudio extendido de las cuestiones aquí planteadas debería poner las observaciones vertidas en serie con las cartas y escritos personales de Pushkin y Lérmontov que permitan dilucidar qué motivos los llevaron primero a comenzar estas obras y luego a perder el interés en concluir las. En el caso de Lérmontov es evidente que el interés de su escritura era una exploración inherentemente política, en el sentido amplio que lo propone Barthes, pero también en el sentido preciso que evidencia la elección del período histórico que funciona como marco.

Otras cuestiones a plantear en un trabajo de mayor extensión tienen que ver con el rol de la mujer en ambas novelas, particularmente en los personajes de María en *Dubrovski* y de Olga en *Vadim*, y de la psicología de los personajes (de un desarrollo sorprendentemente precoz en *Vadim*).

Más allá de lo pendiente, los aspectos recortados y analizados de las obras nos ponen ante la evidencia de un clima de época hacia el interior de la intelectualidad rusa que se cuestiona la organización social y las costumbres del país, y al mismo tiempo una búsqueda de nuevas formas para plantear ese decir novedoso.

Bibliografía:

- Barthes, R. (1999). *El grado cero de la escritura*. Distrito Federal, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Lérmontov, I. (1945). *Vadim el jorobado*. Madrid, España: Aguilar.
- Pushkin, D. (1955). *Dubrovski*. Moscú, URSS: Ediciones en lenguas extranjeras.
- Андроников, И. (1948). «Лермонтов в работе над романом о пугачевском восстании» в *Том 45/46: М.Ю. Лермонтов. Кн. II*. Ленинград, СССР: Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). С. 289-300.

Май, С. (2016). Как белорус Островский стал русским «Дубровским». Витебск, белоруссия: *Витевский Курьер*. Recuperado de <https://vkuurier.by/46021>.

Перльмуттер Л. Б. (1941) «Язык прозы М. Ю. Лермонтова» в *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый*. Москва, СССР: ОГИЗ Гос. изд-во худож. лит. С. 310—355.

Entre lo irreparable y lo utópico: El limbo profano en Andréi Platónov

Dante S. Prado (Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

danteprado93@hotmail.com

Resumen:

La irreparabilidad y la naturaleza límbica son aspectos que Giorgio Agamben reconoce en la obra de Robert Walser. Estos configuran “el secreto del mundo de Walser”. El extravío irreparable, el más allá de la perdición y la salvación, la nulidad; todo pareciese describir no solo el mundo de Walser sino el de Platónov, como la comunidad de *Kotlovan* o *Chevengur*. Aunque en Walser esto puede ser leído como una objeción radical a la idea de redención, en Platónov la nulidad y el limbo adquieren el signo de la sospecha y la angustia de lo utópico-melancólico. Con un estilo singular en cada caso, los conceptos de limbo profano e irreparabilidad pareciesen estar funcionando tanto en Walser como en Platónov. Bajo una suerte de felicidad o autosuficiencia de *toon* en el caso de Walser y una melancólica e irónica nulidad en el de Platónov, los personajes de los textos de ambos escritores señalarían lo que está consignado a su *ser*, a su *solo así*, al abandono, a un “vivir sin pensar nada, como si no existiéramos” como el del pueblo *Dzhan*. Lo que se propone este trabajo, entonces, es conjugar la producción de Platónov con los conceptos definidos por Agamben. Atendiendo a los conceptos de limbo profano e irreparabilidad se analizarán los siguientes textos de Andréi Platónov: *Las dudas de Makar*, y *Dzhan*. Se espera, asimismo, que las nociones de *La comunidad que viene* de Agamben contribuyan a establecer tentativos puntos de contacto y comparación con otras literaturas y autores, como la producción de la “rara avis” en idioma alemán, Robert Walser.

Palabras clave: Agamben – Platónov – utopía – profano

El texto de Fredric Jameson “Utopia, Modernism and Death” ilustra el acercamiento quizá más predominante a la obra de Andréi Platónov: la utopía en su obra narrativa. Es una temática que junto a la idea de la creación del “hombre nuevo” atraviesa la literatura rusa de la década de 1920, cruzándose en muchos autores, como en Platónov, con la notoria influencia de los filósofos del *kosmizm* o cosmismo ruso. La difusión del tema en el contexto soviético y en la obra de Platónov explica, entonces, la considerable atención crítica otorgada al pensamiento utópico en la novela *Chevengur* y la *póviest Kotlovan* entre otros textos de Platónov. Pensamiento utópico marcado por la ambigüedad, que es tanto utópico como anti-utópico, como señala De la Parra (2003). Como sugiere Jameson al considerar la perspectiva irónica en relación con el discurso

utópico en *Chevengur* (1994, p.113), habría en Platónov un movimiento oscilante entre la construcción del porvenir y el fracaso, entre utopía y muerte. Los personajes de Platónov viven y actúan en estas tensiones, en un estado de desarraigo absoluto; esta caracterización compleja frente a las promesas de felicidad es lo que los acerca a los personajes de Robert Walser. Los personajes de ambos escritores señalan lo que está consignado a su ser, a su solo así, al abandono, a “vivir sin pensar nada, como si no existiéramos” (Platónov, 1981, p. 145). La irreparabilidad que, en definitiva, es abandono “en una región situada más allá de la perdición y de la salvación” (Agamben, 1996, p. 11): la de la nulidad.

Giorgio Agamben en *La comunidad que viene* trabaja con Walser, a quien considera un “experimento”, autor al que se suele considerar como una *rara avis* dentro de la tradición literaria en alemán. Al comentar los personajes de Walser, Agamben delinea una serie de conceptos que podríamos hallar, con mayor o menor similitud, en la producción de Platónov, como la noción de limbo profano y la de irreparabilidad. El limbo profano para Agamben es el secreto de las criaturas de Walser: el limbo, que es pena privativa y no-lugar, se vuelve impassibilidad límbica y felicidad. Los personajes de Walser viven en este limbo: ignoran a Dios, al hombre, a la ley y al destino (Ibíd, 2005) y en este estado de nulidad elevan “la objeción más radical que jamás se levantó contra la idea misma de la redención.” (Ibíd, 1996, p. 12) De este modo, Agamben pondera la cualidad de autosuficiencia de *toon* de los personajes “indeterminados” de Walser que *pasean* entre la acción y la inacción, entre el ser y la nada. (Ibíd, 2005) Lo irreparable, por su parte, “significa que las cosas son consignadas sin remedio en su ser así” (Ibíd, 1996, p. 29); no son necesarias ni contingentes. Sin ningún reparo posible, las “cosas están ahora ya absolutamente sujetas, absolutamente abandonadas”. (Ibíd.)

Ya presentados los conceptos de limbo profano e irreparabilidad, estos serán utilizados para analizar los siguientes textos de Platónov: *Las dudas de Makar*, y *Dzhan*.

El limbo profano en Platónov no es idéntico a la felicidad del limbo de Walser, como la que encontramos tempranamente en *Fritz Kochers Aufsätze* o más adelante en *El paseo*. No son las narraciones de juglar de Walser, como comenta Benjamin (2007, p. 333). En Platónov, el limbo adquiere con mayor intensidad el signo de la angustia, se tensa con la melancolía-utópica; es el no-lugar entre los ideales y la materialización del socialismo. El limbo es también ironía, perspectiva que complejiza la posición utópica y melancólica de los personajes.

La perspectiva irónica opera como un principio constructivo de *Las dudas de Makar* estableciendo desde el comienzo un juego entre ironía y limbo. Agamben dice que los personajes de Walser presentan una curiosa mezcla de una “inconsciencia de *toon* y de escrupulosa acribia” (Agamben, 1996, p. 12); esta mezcla es la que también presentan los personajes de este cuento de Platónov. Pensemos en Makar: su recorrido es similar al paseo walseriano pero con la particularidad de la duda. Si bien hay, desde su nulidad, desde su posición corriente o de “cabeza hueca”, múltiples momentos de asombro, de exaltación –como los del narrador de *Der Spaziergang*– en Makar, todo momento siempre introduce la duda y la ironía. El sueño de Makar es revelador: Makar sueña con un científico en una montaña elevada, con la mirada al mismo tiempo iluminada y muerta por observar “la lejana vida masiva” (Platónov, 1999, p. 20). Con miedo pero gracias “a la fuerza de su estúpida curiosidad” (Ibíd.), de su concepción material y táctil del conocimiento, se acerca al científico y descubre que aparentaba estar vivo, pero que estaba muerto. La salvación prometida por la figura del científico se disuelve, la duda instala el limbo.

Frente a la promesa de salvación, de felicidad utópica, el gesto irónico funda un no-lugar de ejemplos. “Ni particular ni universal, el ejemplo es un objeto singular que, por así decirlo, se hace ver como tal, muestra su singularidad” (Agamben, 1996, p. 13). Así se entiende la concepción material del conocimiento en Makar, el considerar los conceptos abstractos como conceptos concretos. Desde su impassibilidad límbica, el socialismo es tanto utopía como un objeto concreto, un lugar físico: “He inventado esa manga y se la quiero ofrecer gratis con tal de que lleguéis lo antes posible al socialismo y a otras comodidades”. Esto se extiende a otros conceptos como “centro”, “proletariado” y “poder soviético”¹, y también al funcionamiento de los objetos: la técnica del tren, de la construcción; posición que se extrema en *Chevengur* con el deseo de conocer el funcionamiento de la “muerte”. Habría un deseo de materializar los conocimientos en ejemplos, que no valen en su particularidad ni universalidad, que están “ahí al lado” (*para-deigma*), expresando lo irreparable de los personajes y de los objetos. Es el fracaso del proyecto utópico, sus limitaciones en la realidad. “Habiendo

¹ Es lo que Robert Hodel llama, en un objetable neologismo, *Platónovismos*. Los define como el uso de una palabra “while completely disregarding language norm and, instead, attaching to it the (utopian) image of a just world in which we are connected.” (Hodel, 2011, pp. 135-136). Menciona como ejemplos el uso anómalo de las palabras “alma”, “cuerpo”, “socialismo”. Hodel encuentra Platónovismos en el discurso de todos los personajes de *Chevengur*. Esta diseminación no solo estaría resaltando la noción de cadena de almas sino también la idea de ejemplo, de una singularidad que no esta sujeta ni es abstracta-universal.

abandonado su aldea a la suerte de los pobres” (Platónov, 1999, p. 23), Chumovói, la contraparte de Makar, que es “una cabeza inteligente” pero con las manos vacías renuncia a la salvación de su aldea, olvida la aldea y es olvidado en el ejercicio estatal. Por su parte, Makar abandona el ti vivo y las ruedas de hierro que irreparablemente no funcionarán, del mismo modo que la gente dejará “de visitar la oficina de Makar y Piotr” y sus soluciones mentales “porque éstos pensaban de manera tan simple que los mismos pobres podían pensar y resolver al igual que ellos”. (Ibíd, p. 24)

Consignados a su ser, a su *solo así*, los personajes de Platónov son ejemplos, son hombres “recónditos”. “Atrapar la “reconditez” (oculta, “íntima”) del hombre común en Rusia era el anhelo de muchos artistas de la segunda mitad de los años 20” (Krasnoshókova, 1979). En Platónov, lejos de todo atisbo intelectual, los “recónditos” son personajes de una espiritualidad muy marcada, de una “entrega al oficio querido” (Ibíd.) con una pronunciada compasión con los objetos. La compasión de estos hombres “recónditos” abarca tanto a los objetos como a los humanos pero entra en conflicto con la perspectiva irónica que le opone la posibilidad de fracaso, como en el caso de Makar, o el desarraigo, soledad y abandono de la irreparabilidad, como en *Dzhan*.

Como menciona Krasnoshókova, Platónov en *Dzhan* replica la atrasada y “tormentosa realidad de Asia Central” (1979) en los años ‘30 y el despliegue de las reformas socialistas. Es un contexto de atraso material, de la nada y la soledad absoluta del desierto; soledad que sigue a Nazar Chagatáiev incluso en Moscú, en su relación con Viera y su irremediable soledad (Platónov, 1981, p.130). El par soledad-nada configura tanto al pueblo como a la *póviest* y traza la naturaleza límbica de la existencia del pueblo dzhan, que es solo alma en búsqueda de la felicidad. Es un pueblo que perdió la voluntad de ser feliz y, al mismo tiempo, la concepción de la muerte como perdición; a la muerte se la busca con alegría:

Llevamos mucho tiempo acostumbrándonos a la muerte; ya nos hemos acostumbrado y venimos todos juntos; danos la muerte cuanto antes, mientras no hemos perdido la costumbre y el pueblo está alegre. (Platónov, 1981, p. 144)

La irremediable, irreparable soledad y el estado de abandono de todos los personajes funciona como una cadena que incluye tanto a humanos como a objetos y animales. Así tenemos al camello que se lamenta de ser camello, al no poder reír ni llorar; las aves/águilas, las ovejas extraviadas, las plantas; el desierto. Es una cadena de almas, donde todos “están igualados” (Krasnoshókova, 1979): Chagatáiev “se preocupaba por

todo lo existente como si fuera sagrado” (Platónov, 1981, p. 139). Es en esta cadena donde se cruza el pensamiento cosmista ruso, como el de Nikolái Fiódorov, con la salvación socialista: el socialismo es promesa de felicidad y de protección, es una red utópica. Pero como en el caso de Makar y sus dudas respecto a los conceptos abstractos, la realización concreta elude al protagonista y el pueblo parece resistirse a cualquier resolución determinante: sea salvación o sea la perdición de la muerte.

Como dijimos, el pueblo *dzhan* es solo alma. Las descripciones del texto señalan siempre el componente de espíritu del pueblo, de no-lugar; es algo que no está vivo ni muerto. Solo existe. Es un pueblo que se difumina, que es tanto familiar, por el componente materno, como extraño, casi irreal por su existencia vacía, desértica. Lo único constante es el abandono: el pueblo hace como si estuviera muerto porque si no “los fuertes y felices vendrán de nuevo para atormentarlo. Se ha quedado con lo mínimo que nadie necesita, para que nadie se vuelva codicioso al verlo.” (Platónov, 1981, p. 204)

Consideremos el estado del pueblo en el final. A pesar del esfuerzo de Chagatáiev de extender la red de protección socialista en Asia Central el pueblo vuelve a dispersarse, abandona la promesa de felicidad ofrecida. Žižek habla del diálogo que Platónov mantiene con un núcleo utópico pre-stalinista; diálogo caracterizado por una ambigüedad de “amor-odio” que continua una vez establecido el régimen de Stalin (2011, p. 110). Este proceder ambiguo, donde para Jameson media la ironía, desembocan en el final, en el que Chagatáiev “tiene que aceptar que no puede enseñarles nada a otros” (Ibíd, p. 111). Si bien pudo “haberles ayudado a quedar con vida”, lo que basta a Nazar, la muerte de su madre y la dispersión, la búsqueda nómada de “la felicidad más allá del horizonte” (Platónov, 1981, p. 213) suponen un fracaso del amparo socialista, de la salvación utópica. Es un triunfo del principio nómada, del pueblo que siempre es límite y frontera, que habita el límite de la impasibilidad del limbo, donde suena una canción. “La canción decía: no lloraremos cuando nos lleguen las lágrimas, pero no reiremos de alegría cuando lleguen tiempos luminosos que están cerca.” (Platónov, 1981, pp. 204-205)

A modo de cierre, se puede plantear otro aspecto a comparar que excede este trabajo: la perspectiva de lo Amable en Walser y Platónov. Como dijimos, los personajes de Platónov comparten con los empleados y demás criaturas de Walser ese no-lugar, aquel campo de acción que es un umbral, un límite. También el estado de abandono, de irreparabilidad, que en Platónov se cruza con la problemática de la realización utópica.

Ni destruidos ni salvados, los personajes no redimidos de ambos autores oscilan en los límites, tensando la singularidad con la universalidad: están consignados a su ser, a su *ser-así*. Y aquí es donde opera la postura del narrador: el narrador siempre mira con ojos encantados, afectuosos. Agamben dice que la singularidad *cualsea*, irreparable, lo Amable, no se dirige a lo singular pero “tampoco prescinde de él en nombre de la insípida abstracción (el amor universal)” sino que “quiere la cosa *con todos sus predicados*, su ser tal cual es” (Agamben, 1996, p. 10)². Los narradores observan a sus personajes con una perspectiva de lo Amable. La fascinación y encantamiento de los narradores de Walser, la “infantil nobleza” de los personajes de *Märchen* y locura (Benjamin, 2007, p. 334) de sus personajes, como Jakob o los empleados de *Im Bureau*, en Platónov es el valor del alma, la unión de toda existencia, el interés por el hombre “recóndito”. Los personajes “recónditos” son soledad y nada pero por su espiritualidad también compasión y amor. Como lo ilustran Chagatáiev y sus acciones, los gestos de solidaridad que se dan al interior del pueblo dzhan y también la figura de Makar, quien actúa y, luego, comienza a dudar y pensar en beneficio de todos. Ambos escritores parecerían responder a esta consigna: “Ver simplemente algo en su ser-así: irreparable, pero no por esto necesario, *así*, pero no por esto contingente, es el amor” (Ibíd, p. 74).

Para concluir, la lectura mesiánica de Agamben sobre “el teólogo” Walser (Agamben, 2005) se podría considerar una entrada para futuros trabajos sobre Robert Walser y Andréi Platónov. Los conceptos de limbo profano y de irreparabilidad no se limitan a *Las dudas de Makar* y a *Dzhan*, sino que resultan productivos en gran parte de la obra de Platónov, como en *Chevengur*, *Kotlovan*, *La feliz Moscú*³, o numerosos relatos cortos, como *Fro*, *El regreso* y *La maestra de arena*. Además, hay otras posibles pautas de comparación. Por un lado, está la perspectiva de lo Amable planteada en el párrafo previo: el reconocimiento de la llamada singularidad *cualsea* en los personajes. Por otro, el análisis formal, estilístico de la producción narrativa de ambos autores; entre la “dejadez” que Benjamin lee en Walser y el extraño “estilo del no-estilo”⁴ de Platónov

² Las cursivas son del autor.

³ *La feliz Moscú*, publicada póstumamente, es particular al delinear con su protagonista, Moscú Chestnova, aquella elasticidad de los personajes que Agamben lee en Walser y califica de toon. Solo hay una traducción al español realizada por Violetta Beck y Jorge Segovia Lage en 2011 para la editorial Maldoror Ediciones.

⁴ Una lectura en clave menor siguiendo a Deleuze y Guattari entre Platónov y Walser resulta intrigante: en ella tendría lugar un análisis de las operaciones lingüísticas particulares, la reducción y el absurdo, como así también una posible relación con Kafka. Quizá habría que considerar la pertinencia del comentario de Benjamin sobre Walser, “cada frase tiene solamente la tarea de hacer que se olvide la anterior.” (2007, p. 332), en el estilo de Platónov y su proclividad a los callejones sin salida semánticos (Brodsky, 1986).

(Markstein, 1978, cit. en Hodel, 2011, p. 135), calificado por Stalin de incoherente, sinsentido (*tarabarskii*) (Skakov, 2014, p. 719). Hodel al considerar la perspectiva narrativa empleada por Platónov referencia tanto a Kafka como a Walser, siendo este último mencionado por la similitud formal de sus narradores (Ibíd, p. 130). El rol del narrador, caro a la literatura de Walser y Platónov, supone, entonces, un interesante punto de contacto para seguir trabajando sobre el estilo peculiar de estos dos autores; fascinantes y extraños, irreparablemente esquivos en su ingenuidad y su ironía.

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio (1996). *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos.
- (2005). “Walsers philosophischer Spaziergang”. En: *Mikrogramme* (Sitio web). Recurso online: <https://www.mikrogramme.de/e945/e935/>
- Benjamin, Walter (2007). “Robert Walser”. En: —, *Obras Completas*, Libro II, Vol. 1. Trad. Juan Barja, Félix Duquey y Fernando Guerrero. Madrid: Abada Editores, pp. 331-334.
- Brodsky, Joseph (1986). “Catastrophes in the Air”. En: —, *Less than One: Selected Essays*. London: Penguin Books, pp. 268-303.
- De la Parra, Marco Antonio (2003). “Sobre Andréi Platónov o Chevengur, la novela de la antiutopía”. En: *Estudios Públicos*, 91 (invierno 2003), pp. 293-300.
- Hodel, Robert (2011). “The Development of Platonov’s Narrative Perspective in the Context of the 1920s.” En: *Ulbandus Review*, Vol 14 – Andrei Platonov: Style, Context, Meaning (2011/2012), pp. 130-155.
- Jameson, Fredric (1994). “Utopia, Modernism and Death”. En: —, *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, pp. 73-128.
- Krasnoshókova, E (1979). “La poética de Andréi Platónov.”. En: *Eslavas UBA* (Blog). Ed. y traducción Omar Lobos. Recurso online: <http://eslavasuba.blogspot.com/2011/06/v-behaviorurldefaultvml-o.html>
- Platónov, Andréi (1981). *Dzhan; Fro; El regreso; El tercer hijo; El río Potudan*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1999), *La patria de la electricidad y otros relatos*. Trad. de José Manuel Prieto. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1978). *Chevengur*. Trad. de Anthony Olcott. Michigan: Ardis Publishers.
- Skakov, Nariman (2014). “Introduction: Andrei Platonov, an Engineer of the Human Soul”. En: *Slavic Review*, Vol. 73 (Winter 2014), pp. 719-726.
- Žižek, Slavoj (2011). “Notas hacia una definición de la cultura comunista”. En: —, *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!* Ed. y traducción de Virginia Ruiz y Mauricio Souza. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, pp. 95-119. Recurso online: <https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/zizek-1-2.pdf>

LOS ANCLAJES ESPIRITUALES: CONFRONTACIONES Y PERVIVENCIAS

Los aspectos místicos y espirituales de la revolución rusa. Exploraciones en torno del simbolismo y el cosmismo

Martín Baña (UBA / UNSAM / CONICET)

martinbana@yahoo.com.ar

Resumen:

Un componente decisivo y nada desdeñable presente en la Revolución Rusa fue el que estuvo vinculado con lo que podríamos considerar como el aspecto “místico” y “trascendente” de la Revolución. Vale decir, los intentos por reconciliar la inmanencia del acontecimiento con elementos religiosos y espirituales. Quienes lo hicieron no vieron una contradicción en ello. Al contrario, entendieron que era una manera poderosa de reforzar el mensaje revolucionario y, por ello, colocaron sus esfuerzos en rescatar este costado desdeñado por los principales partidos y dirigentes políticos. El objetivo de esta ponencia, entonces, es hacer un muy breve repaso por tres experiencias de este tipo (simbolismo, constructores de Dios y cosmismo) para repensar su impacto dentro de la Revolución y mostrar no solo la existencia de otras concepciones revolucionarias sino, también, la importancia que para muchos de los protagonistas tenía esta dimensión para la construcción de una nueva sociedad.

Palabras clave: Simbolismo – cosmismo –misticismo

Introducción

La Revolución Rusa generó una transformación radical en todos los órdenes de la vida de quienes habitaban el Imperio hacia 1917. No solo marcó el fin de siglos de dominación autocrática sino que también trajo una serie de cambios significativos en las relaciones sociales, en la economía y en la cultura. La Tabla de Rangos fue abolida, el mercado dejó de ser el principal asignador de recursos y los artistas experimentaron con nuevas formas y contenidos en sus obras. Quienes estudiaron el acontecimiento, sin embargo, prefirieron concentrarse en las transformaciones políticas que la Revolución generó (Smith 2015). Esto es, una historia que se centraba en las “dos” revoluciones de Febrero y Octubre y en el desempeño de los principales partidos y dirigentes políticos. Estas investigaciones solían enfatizar el componente “materialista” de la Revolución y sus vínculos con ideologías como el populismo y el marxismo, es decir, corrientes que estaban en estrecha conexión con el positivismo decimonónico. Si bien hubo publicaciones que intentaron superar estas interpretaciones (Shubin 2014), las historias

de la Revolución disponibles apuntan a reforzar la idea de un movimiento revolucionario ateo y alejado de lo espiritual que hizo una revolución política con el afán de inaugurar en Rusia, y luego en el mundo, la era del comunismo.

Sin embargo, un componente decisivo y nada desdeñable fue el que estuvo vinculado con lo que podríamos considerar como el aspecto “místico” y “trascendente” de la Revolución. Vale decir, los intentos por reconciliar la inmanencia del acontecimiento con elementos religiosos y espirituales. Quienes lo hicieron no vieron una contradicción en ello. Al contrario, entendieron que era una manera poderosa de reforzar el mensaje revolucionario y, por ello, colocaron sus esfuerzos en rescatar este costado desdeñado por los principales partidos y dirigentes políticos. El objetivo de esta ponencia, entonces, es hacer un muy breve repaso por tres experiencias de este tipo para repensar su impacto dentro de la Revolución y mostrar no solo la existencia de otras concepciones revolucionarias sino, también, la importancia que para muchos de los protagonistas tenía esta dimensión para la construcción de una nueva sociedad.

El “profeta de la Revolución”: Anatoly Lunacharsky

Anatoly Lunacharsky (1875-1933) no fue el típico militante bolchevique. Desde temprano estuvo afiliado al Partido y, como muchos de sus principales dirigentes, pasó varios años en el exilio antes de la Revolución de 1917. Luego de Octubre, ocupó el cargo de Comisario para la Educación y las Artes desde el cual estimuló, con el mismo ahínco, a las tendencias más radicalizadas que buscaban destruir el pasado artístico ruso como también a las más moderadas que querían rescatar el legado cultural clásico. Sin embargo, él mismo se veía diferente al resto de la dirigencia del Partido, ya sea por su acervo cultural o su discontinua militancia. Como remarca Fitzpatrick, a Lunacharsky le gustaba autodefinirse como “un intelectual entre los bolcheviques y un bolchevique entre los intelectuales” (Fitzpatrick 1977, p. 17).

Durante sus años en el extranjero militó en el grupo conocido como “bolcheviques de izquierda”, el cual se enfrentó a Lenin no sólo por sus divergencias respecto de cómo conducir al Partido sino también por el intento de reinterpretar la teoría marxista de un modo que le diera a la ideología y a la cultura un rol más central y creativo. Hacia 1909 formó, junto con Alexander Bogdánov (1873-1928), Maxim Gorky (1868-1936) y otros militantes, el grupo *Vpered* [adelante]. En ese marco desarrolló sus ideas filosóficas respecto del *bogostroitel'stvo* [construcción de Dios], en un texto escrito entre 1908 y

1911 llamado *Religión y Socialismo*. Esto le valió la antipatía de Lenin pero lo transformó, como también le gustaba que lo llamasen, en el “profeta de la Revolución”.

En ese trabajo, Lunacharsky reflexionó respecto de la necesidad de vincular el pensamiento revolucionario con ciertos aspectos rescatables de la religión. Así, condenaba a los teóricos del marxismo que despreciaban “el aspecto emocional y ético de la ideología del socialismo científico” (Fitzpatrick 1977, p. 18). Según él, esta postura consistía en un grave error, puesto que no convenía concebir al marxismo como una “árida teoría económica, ni como una mera investigación objetiva de hechos” sino más bien como “una filosofía sintética” (Lunacharski 1976, p. 21). Para nuestro autor era fundamental que el marxismo fuera dotado de una valoración ética, de la que tanto carecía, ya que “la relación total del hombre con el mundo sólo se cumple cuando sus procesos son, no ya conocidos, sino también valorados” (Lunacharski 1976, p. 22). Así, el conocimiento del mundo era tan importante como su valoración. No alcanzaba con conocer lo que nos sucedía para transformarlo; también era necesario que eso mismo fuera valorado y pudiera establecerse una clara diferenciación entre lo que estaba bien y lo que no. Lunacharsky visualizaba tempranamente que esta cuestión estaba ausente en los intentos teóricos que se planteaban como críticos del capitalismo, como el marxismo. Lo específico aquí era la importancia dada a la religión, aún si su recuperación era laica:

¿Qué significa, pues, tener una religión? Significa saber pensar y sentir el mundo de tal modo que se resuelvan para nosotros las contradicciones entre las leyes de la vida y las de la naturaleza. El socialismo científico resuelve estas contradicciones proponiendo la idea de la victoria de la vida, del sometimiento de las fuerzas elementales de la naturaleza a la razón, mediante el conocimiento y el trabajo, la ciencia y la técnica. Afirmamos pues que la religión está viva y continuará viviendo, pero cambiando completamente sus formas (Lunacharski 1976, p. 54).

De este modo, si la ciencia responde a las preguntas “¿cómo?” y “¿por qué?” no tiene de la misma manera que responder a los interrogantes “¿está bien?” o “¿está mal?”. Precisamente, es la religión la que, a diferencia de la ciencia, “responde a estas cuestiones y aporta una conclusión práctica. Constata la existencia del mal en el mundo e intenta vencerlo encontrando la victoria en la esperanza” (Lunacharski 1976, p. 55).

Lunacharsky pretendía entonces encontrar en la religión -despojada de sus elementos teológicos y dogmáticos- un modelo para que el marxismo pudiera desarrollar un aspecto ético y valorativo del que carecía y el cual, sin embargo, era de vital

importancia para convertirse en una verdadera cosmovisión. Lo que interesa aquí es destacar la recuperación de lo religioso para pensar la acción revolucionaria. Si el marxismo se proponía como la única ciencia capaz de efectuar una crítica demoledora del capitalismo y de abrir las puertas de la emancipación a la humanidad, no debía dejar de lado la dimensión ética que podía aportar la religión puesto que la relación total de los hombres con el mundo solo se completaría cuando sus procesos pudieran ser, además de conocidos, valorados. Así, de acuerdo a Lunacharsky, “los bolcheviques deberían propagar el marxismo como una religión antropocéntrica cuyo dios era el hombre, elevado a la cumbre de sus capacidades y cuya celebración era la revolución” (Fitzpatrick 1977, p. 25). Lunacharsky se muestra así como el constructor de un Dios immanente que dota a la Revolución de un sentido espiritual y, sobre todo, ético.

La Revolución como redención: Alexander Blok

Nacido en 1880 en San Petersburgo, Alexander Blok (1880-1921) fue uno de los mayores exponentes del Simbolismo ruso. Esta corriente, surgida a fines del siglo XIX, estuvo influenciada por pensadores como Vladímir Soloviov (1853-1900), escritores como Fiodor Dostoievsky (1821-1881) y músicos como Richard Wagner (1813-1883). Su objetivo era hacer descender el mundo espiritual a la esfera mundana para reconciliarlos y generar una transformación holística de la sociedad. De allí se desprende la particular combinación entre irrealismo y positivismo: hay un interés por lo místico, pero también por lo terrenal y lo político. Los simbolistas creían que el arte podía colaborar en la creación del mundo y, más allá de las filiaciones políticas particulares, aspiraban con sus obras a una transformación radical del mundo. Así, entre otros, lo intentó el compositor Alexander Scriabin (Maes 2006, p. 208).

Blok se interesó por la poesía desde muy temprano y en 1904 compuso, inspirado en las ideas de Soloviov, los *Versos a la Bella Dama*. Se hizo devoto de una sabiduría divina encarnada en su esposa, Liubov Mendeleieva (1881-1939), que funcionaba como el arquetipo atemporal del alma femenina. Sus primeros poemas estaban repletos de imágenes místicas y símbolos y eran musicales y muy ricos en sonidos. Por medio de esos símbolos el poeta era capaz de llegar a un mundo superior, a un ideal de belleza suprema que se vislumbraba en la música y que, solo con el tiempo y la inminencia de la revolución, viraría al ruido del colapso.

Para muchos artistas de vanguardia, la Revolución traía la promesa de una reconstrucción experimental del mundo similar a la que muchos de ellos exploraban en sus obras. Los futuristas, por ejemplo, la recibieron con entusiasmo. Por esos años, Vladímir Maiakovsky compuso *150 000 000* y el largo poema intimista *Amo*. Hacia 1923 ya dirigía la revista *Lef*, cuya consigna era la desestetización de las artes aplicadas. Otras vanguardias también se sumaron, como el Constructivismo, el Suprematismo y el Imaginismo. Si ser un socialista declarado, Blok abrazó con entusiasmo la Revolución e incluso llegó a desempeñar cargos en instituciones soviéticas antes de su temprano desengaño.

Tal es su entusiasmo que tres meses después de la toma del poder por los bolcheviques Blok compuso lo que sería tal vez su poema consagradorio, *Los Doce*. En su diario, el poeta escribió que mientras lo componía escuchaba constantemente un ruido: el ruido del viejo mundo que colapsaba (Blok 1965, p. 387). El poema es un relato situado en la antigua capital. Mientras atardece y cae la nieve en Petrogrado, una procesión personajes deambula por la ciudad. Un burgués y un pope se lamentan por el declive de la vieja Rusia. Mientras se hace de noche y las calles están desiertas, aparecen los Doce acompañados del sonido de las armas. A partir de allí, el poeta narra el vagabundeo a través de la ciudad de este grupo de doce guardias rojos. Son doce como los apóstoles y, con toda su mediocridad y sus fechorías, sin embargo, son la imagen de la revolución en marcha. Otros personajes aparecen: Katia, la prostituta, y Vanka, un viejo miembro de los Doce que los traicionó. Los Doce les disparan y matan a Katia, aunque Vanka logra escapar. También se encuentran con Piotr, quien se lamenta por haber asesinado a su mujer. Los Doce le sugieren olvidar el pasado y prepararse para el nuevo futuro. También se encuentran a un burgués y a un perro sarnoso: el perro los sigue sin que puedan ahuyentarlo. Y así continúan su marcha hasta que en el último verso se revela al portador de la bandera roja que camina delante de los Doce: se trata de Jesucristo (Blok 2004, p. 133).

¿Quiénes son “los Doce”? ¿Qué representan los otros personajes, como Katia o Vanka? ¿Por qué el que porta la bandera es Jesús? Lo primero que hay que decir es que ninguna obra, y menos un poema, tiene un sentido unívoco y dado. Al contrario, hay mucho margen para la ambigüedad. Sin embargo, podemos aventurar aquí que Blok concilia la revolución con lo místico, la anécdota más trivial con el símbolo. Hay un enfrentamiento entre el orden pasado y el fervor revolucionario y los personajes parecen simbolizar lo uno o lo otro. Los Doce son los revolucionarios y Katia y Vanka el

pasado. Pero también podemos sostener que hay alguna continuidad: por eso Piotr se remuerde de haber matado a su antiguo amor o los Doce no pueden deshacerse del perro sarnoso que los sigue. Es por ello también que desde la misma nieve en la que se desvanece el cuerpo de Katia, la antigua bella dama ahora reconvertida en la Rusia prostituida, surge la figura de Jesús portando el estandarte rojo: la revolución se presenta como salvación. Los Doce (como los apóstoles) y Jesús se unen para dotar del elemento religioso necesario que presenta a la Revolución no solo como destrucción del viejo mundo sino también, y sobre todo, como una necesaria redención.

El poema se publicó por primera vez en marzo de 1918 en la revista *Znamia Truda* y se reprodujo en otras publicaciones periódicas. A fines de ese año apareció ya en formato de libro: para entonces era un poema conocido, recitado y discutido. Algunos lo vieron como una burla a los bolcheviques; otros como una alabanza. Ciertamente, es un poema vivo y renovador. El propio Blok lo consideró como su obra maestra. Hay en él folklore urbano y baladas. Hay ironía y lenguaje criminal. Es un poema donde brota la épica, pero también un espíritu burlesco que cuestiona el viejo mundo y que impulsa el nuevo. Es, finalmente, un bello testimonio que anuncia el final de un orden decadente y la llegada de un mundo nuevo, a través del rescate de la dimensión redentora de la Revolución: no habría comunismo si la Revolución no era capaz de salvar a todos los sujetos de este mundo, aún con sus errores y sus pecados.

Un viaje por el universo: el Biocosmismo

Una de las corrientes intelectuales menos conocidas pero tal vez más radicales de los años revolucionarios (y previos también) fue la que encarnó el Cosmismo que se desarrolló, sobre todo, a partir de los trabajos del pedagogo, filósofo y bibliotecario Nikolay Fëdorov (1829-1903). Este filósofo escribió una vasta cantidad de textos que, una vez reunidos, fueron publicados como *Filosofía de la causa común* [*filosofia obshchago dela*] y si bien no circularon en demasía durante su vida, alcanzaron a impresionar a figuras tales como Lev Tolstoy (1828-1910) y los ya nombrados Dostoievsky y Soloviov. En sus escritos sobre la “causa común” Fëdorov desarrolló la idea de la necesidad de reconstruir de manera radical las relaciones sociales, las fuerzas productivas, la economía y la política para cumplir con un particular objetivo: el de alcanzar la inmortalidad física y la resurrección material (Fëdorov 1913).

De esta manera, la tarea planteada por la filosofía de la causa común era la de crear las condiciones políticas, sociales y económicas de un modo tal que todas las personas que alguna vez habitaron este mundo pudieran alcanzar la resurrección a través de medios artificiales. De algún modo Fëdorov propone aquí el rescate de uno de los puntos centrales del cristianismo: la promesa de la superación de la muerte y el alcance de la inmortalidad. Con la resurrección de los muertos se podía lograr una síntesis perfecta entre pasado y futuro. Fëdorov proponía así una reinterpretación de la promesa cristiana a través de una visión en donde el cosmos triunfa sobre el caos gracias a la acción de la política y de la tecnología. Si el alma era inmortal, el cuerpo también debía serlo. De aquí se deriva la importancia de la organización social y de la tecnología, ya que solo a través de estos medios podía lograrse ese objetivo que en el cristianismo se presentaba como promesa y que el cosmismo planteaba como realización.

Estas ideas tuvieron un gran impacto en la Revolución Rusa. El énfasis que esta filosofía colocaba en lo científico y lo futurista fue de un significado notable para la generación más joven de revolucionarios que la incorporó bajo su propia corriente autodenominada como Biocosmismo. Los biocosmistas buscaron continuar con la visión de Fëdorov: como él, consideraban que los propósitos de la religión (entre ellos el paraíso colectivo, la resurrección de los muertos y el fin del sufrimiento) podían alcanzarse en la vida terrestre mediante el desarrollo de la ciencia y de la tecnología (Žižek 2011, p. 193). De este modo, avanzaron en el desarrollo de su visión tecnocientífica de la inmortalidad y la resurrección y, como consecuencia, en la posibilidad de viajar por el espacio. El espacio exterior sería el territorio de la vida inmortal y un lugar de recursos infinitos, especialmente si se tenía en cuenta que todas las generaciones de humanos, animales y otros seres vivos resucitados excederían rápidamente las capacidades materiales de nuestro planeta. El comunismo no solo comprendería al mundo entero sino que también, y sobre todo, a la totalidad del cosmos. Esto creó una necesidad inmediata de explorar los viajes espaciales. Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), científico biocosmista y discípulo de Fëdorov, fue uno de los primeros en pensar un modo de colonizar el espacio para acceder a un panpsiquismo cósmico. De este modo, es posible argumentar que las ideas fantásticas de la vida inmortal en el espacio cósmico desarrolladas primero por Fëdorov y luego por los biocosmistas fueron el punto de partida para el posterior surgimiento del programa espacial soviético. La ciencia soviética de cohetes no se basa tanto en los avances de la astrofísica como en los aportes de los biocosmistas.

En el campo cultural ruso de la época, estas ideas inspiraron a la gran mayoría de los movimientos de vanguardia, incluidos artistas visuales, poetas, cineastas, directores de teatro, autores de ficción, arquitectos y compositores. Muchos de los biocosmistas participaron en ese laboratorio de cultura proletaria que fue la *Proletkult* e incluso publicaron ensayos y manifiestos en los principales periódicos y crearon sus propias revistas y organizaciones en Moscú y San Petersburgo. Más aún, científicos tales como Alexander Chizhevsky (1897-1964) encontraron en el cosmismo una fuente de inspiración para sus investigaciones sociales. Para el historiador, las revoluciones de masas no solo se explicaban por factores vinculados al contexto social y político sino, y sobre todo, por el volumen de actividad solar desplegado en cada momento histórico. Con una gran cantidad de datos empíricos recolectados, Chizhevsky demostró que a una mayor cantidad de rayos solares absorbidos por los seres humanos le correspondía un aumento en la intensidad política que derivaba en movimientos revolucionarios, dando a entender que la movilización social no dependía solo de la agitación espiritual basada en la ideología sino también en la estimulación corporal marcada por la actividad cósmica. (Groys 2018, p. 7).

De esta manera, una corriente estrechamente vinculada con lo religioso e incluso con el esoterismo (Young 2012, pp. 76-77) como fue el cosmismo ruso ejerció una notable y duradera influencia en la Revolución Rusa, ya sea en el surgimiento de movimientos como el biocosmismo, en el desarrollo de las vanguardias artísticas e, incluso, en el devenir de la actividad científica.

A modo de cierre

¿Qué tienen en común estos tres casos? ¿Qué nos dicen sobre la Revolución Rusa? Los tres son apuestas por la Revolución en marcha. Los tres nacen previamente a Octubre y, sin embargo, se suman al gobierno triunfante. Los tres aspiran a una reconstrucción material del mundo que se aleje de la moribunda y detestada sociedad capitalista. Sin embargo, los tres casos no olvidan un aspecto fundamental para acometer la tarea: la dimensión espiritual y mística de la Revolución. Este rescate no ocurre, sin embargo, como una tarea secundaria o como un gesto subordinado. Al contrario, jerarquiza la dimensión espiritual y la coloca a la misma altura del campo

material. Incluso si esa revolución se autoproclama atea y secular. Su pronta y definitiva derrota nos permite entender, aun rápidamente, tanto el entramado de fuerzas que operaron durante el proceso revolucionario como el trágico devenir de la sociedad soviética.

Bibliografía:

- Blok, A. (1965). *Zapisnye knizhki*. Moscú: Judozhestvenaia literatura.
- Blok, A. (2004). *Los Doce*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fëdorov, N. (1913) *Filosofia obshchago dela*. Moscú: Peterson.
- Fitzpatrick, S. (1977). *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. México: Siglo XXI.
- Groys, B. (2018). *Russian Cosmism*. Cambridge: The MIT Press.
- Lunacharski, A. (1976). *Religión y Socialismo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Maes, F. (2006). *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Mally, L. (1990). *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press.
- Shubin, A. (2014). *Velikaia rossiskaia revoliutsiia: ot fevralia do oktiavriiu*. Moscú: Rodina Media.
- Smith, S. (2015). The Historiography of Russian Revolution 100 Years On. *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History* 16 (4), 733-750.
- Young, G. (2012). *The Russian Cosmists: The Essoteric Futurism of Nikolai Fëdorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press.
- Žižek, S. (2011). *En defensa de causas perdidas*. Madrid: Akal.

La luz de la memoria conmovida: misticismo, Cuaresma y tejido espiritual en la novela *Leto Gospodne* de Iván Serguéievich Shmelëv

Francesco Bigo (Università degli Studi di Trento, Italia) (*Traducción de Omar Lobos*)

f.bigo@alice.it

Francesco Bigo nació en Venecia Mestre (Italia) el 30 de octubre de 1986. Completó *cum laude* sus estudios de Lengua y Literatura Rusa en la Università Ca' Foscari Venezia, con una tesis sobre el *Leto Gospodne* de Iván Shmelëv. Actualmente, es doctorando en la Università di Trento con una investigación sobre obras de Liudmila Petrushévaskaia y Svetlana Vasilenko. Ha participado con ponencias en congresos en Italia (Roma, Nápoles, Trento) y en el exterior (Cambridge, Volgograd, Kasnodar, Buenos Aires). Ha estudiado en el Instituto Estatal de Lengua Rusa “Alexandr Pushkin” de Moscú y en la Universidad Estatal de Moscú “Mijaíl Lomonósov”. Sus intereses de investigación son: la literatura rusa de los siglos XX y XXI; la poesía y la prosa rusa contemporánea; la literatura femenina contemporánea; Borís Pasternak; los poetas campesinos, la prosa del campo y la relación hombre-naturaleza en la literatura rusa; Iuri Trifonov; la historia, la literatura y el folklore de los pueblos indígenas de Siberia.

Resumen:

Un análisis de la novela *Leto Gospodne*, de uno de los máximos escritores de la emigración rusa, Iván Serguéievich Shmeliov, partiendo de la contribución del filósofo Iván Alexándrovich Illín, que ayuda a comprender el elemento místico y sacro que vuelve la novela un *unicum* en la literatura rusa del siglo XX; por otra parte, se tratará de ilustrar el período cuaresmal descrito en la novela y cómo ello puede representar tanto una clave de lectura y de comprensión para nosotros occidentales de la vida ortodoxa, así como también una “nostálgica postal del pasado” para todos los rusos: tanto para aquellos que vivían en la nueva realidad soviética como para aquellos emigrados, como para los rusos contemporáneos.

Palabras clave: Literatura rusa – religión ortodoxa – Shmelëv – Cuaresma rusa

El trabajo toma como objeto de análisis la novela *Leto Gospodne*¹ de Iván Serguéievich Shmelëv (Moscú, 1873-Bussy-en-Othe, 1950) –célebre representante de la emigración rusa–, específicamente la parte de la obra en la cual se desarrollan los temas de la Cuaresma, de la dicotomía entre tiempo terrestre y tiempo divino y de la espiritualidad del hombre ortodoxo. Iván Alexándrovich Illín (Moscú, 1883-Zollikon, 1954), gran amigo de Shmelëv, fue un célebre filósofo, pensador político y publicista que vivió junto con muchos otros intelectuales el drama de la emigración rusa en Francia. Su pensamiento tiende a un exasperado patriotismo por el estado ruso, a la importancia de los lazos de sangre familiares y a la religión ortodoxa con sus tradiciones. En nuestra indagación hemos tomado el trabajo de la estudiosa Elena Osmínina (Osmínina 1996, 533 y sig.), quien ha reportado fielmente el juicio crítico de

¹ El texto de referencia es Shmelëv I. S. (2011) *Bogomolie. Leto Gospodne*. Moskva, Izd: Dar’.

Illín sobre *Leto Gospodne*; este, además de ser uno de los más particulares ejemplos de crítica filosófica de la novela, es útil para encuadrar la obra desde el punto de vista místico. Analizaremos asimismo algunos momentos desde el concepto esotérico del “doble sol”: partiendo de hecho de una reflexión sobre la rotación terrestre alrededor del sol como principal forma de ritmo vital, Illín subraya luego que en la tierra rusa existe además un segundo ejemplo de ciclo vital, ligado no solo al clima, sino al ciclo de los ritos religiosos. Así, a propósito de la novela de Shmelëv:

И вот, в русской литературе впервые изображается этот сложный организм, в котором движение МАТЕРИАЛЬНОГО СОЛНЦА² и движение ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНОГО СОЛНЦА³ срастаются и сплетаются в единый жизненный ход. Два солнца ходят по русскому небу: солнце ПЛАНЕТНОЕ, дававшее нам бурную весну, каленое лето, прощальную красавицу осень и строго-грозную, но прекрасную и благодатную белую зиму; другое солнце, ДУХОВНО-ПРАВОСЛАВНОЕ, дававшее нам весною – праздник светлого, очистительного Христова Воскресения, летом и осенью – праздники жизненного и природного благословения, зимою, в стужу – обетованное Рождество и духовно-бодрящее Крещение.⁴ (en Osmínina 1996, 534)

Illín, entonces, a través de la imagen poética y mística del “sol”, afirma que el *Leto Gospodne* tiene un carácter de unicidad, representando ambos soles los movimientos que influyen sobre los hombres. Tal juicio de una parte es atacable y se demuestra bastante débil: de hecho todas las culturas mundiales que a lo largo de los milenios han desarrollado un complejo y rígido sistema de rituales y creencias se pueden considerar “iluminadas” por dos soles: basta pensar en la vida en el subcontinente indio, permeada de politeísmo, de las castas, y de una visión de la realidad donde la divinidad no solamente está en un primer plano, sino incluso en grado de intervenir sobre la vida terrena. Ello no obstante, el mérito de Illín está en el hecho de haber declarado expresamente cómo el *Leto Gospodne* se diferencia interiormente de la literatura rusa a causa de su atemporalidad terrestre, sometida al tiempo eterno del año litúrgico, en el

² En mayúscula en el original.

³ En mayúscula en el original.

⁴ “Así, en la literatura rusa por primera vez se representa este complejo organismo, en el cual el movimiento del SOL MATERIAL y el movimiento del SOL ESPIRITUAL-RELIGIOSO se compenetran y se entrelazan en un solo curso vital. Dos soles andan por el cielo ruso: el sol PLANETARIO, que nos da la tempestuosa primavera, el verano abrasador, la beldad crepuscular del otoño y el severamente amenazador a la vez que magnífico y bendito invierno; y el otro sol, el ESPIRITUAL ORTODOXO, que nos da en primavera la fiesta clara y purificadora de la Resurrección de Cristo, en verano y otoño las fiestas de la bendición de la vida y la naturaleza; en invierno, en el rigor, la prometida Navidad y el espiritualmente reconfortante Bautismo del Señor”.

cual los acontecimientos familiares del protagonista (el joven Vania, *alter ego* literario de Shmelëv) devienen épica e indicios de la íntima naturaleza rusa. A través de la lectura de su reseña de la novela, descubrimos que el filósofo interpreta la obra también a nivel estilístico, pero el juicio está una vez más fuertemente permeado de misticismo:

Рассказ, написанный в форме лирической поэмы, эпически-спокойной и религиозно-созерцательный, тоном поющего описания и любовной, наивной непосредственности.⁵ (en Osmínina 1996, 534-535)

Para Illín, entonces, estamos ante una novela o una *póviest'*, y el hecho de que sea utilizado el término “relato” ayuda incluso a descifrar la fragmentariedad narrativa de la obra, pero aquí es importante el hecho de que el filósofo exponga el tema del *epos* shmeleviano: lirismo y épica en el *Leto Gospodne* concurren paralelamente a describir la vida de la religiosidad nacional rusa. Illín subraya cómo este eterno ritmo es escandido por “plegarias y fatiga”. El tema de la *molitva* (“oración”) es caro tanto a Shmelëv como a Illín: en la obra son muchas las oraciones citadas por el escritor en las descripciones de los momentos religiosos, y el filósofo afirma que en este libro los lectores pueden comprender (o redescubrir) cómo los fieles rusos se someten al sol planetario en la planificación de la propia cotidianidad, y al sol de la Ortodoxia a través de las oraciones (en Osmínina 1996, 534). Illín subraya asimismo que, por primera vez en la literatura rusa, es descrito con abundancia de detalles un encuentro particular, caracterizado por dos entidades no materiales sino espirituales:

...впервые художник показал эту чудесную ВСТРЕЧУ –МИРООСВЯЩАЮЩЕГО ПРАВОСЛАВИЯ С РАЗВЕРСТОЙ И ОТЗЫВЧИВО-НЕЖНОЙ ДЕТСКОЙ ДУШИ.⁶
 (en Osmínina 1996, 536)

El *Leto Gospodne* entonces puede ser leído como el encuentro de Vania con el mundo, como la unión entre su alma y el universo religioso ortodoxo; todo lo que el muchacho observa está permeado de una pátina de sacralidad; Illín de hecho afirma que la vida ortodoxa rusa viene demostrada a través de tres categorías abstractas: *Искренность, Чистота e Нежность*.⁷ El filósofo carga de *pathos* nacionalista hasta las últimas frases de su juicio sobre la obra de Shmelëv; el mundo expresado por el

⁵ “El relato está escrito en forma de poema lírico, épicamente reposado y religiosamente contemplativo, con un tono de descripción cantarina y amorosa e ingenua espontaneidad”.

⁶ “...por primera vez el artista mostró este maravilloso encuentro: el de la ORTODOXIA ILUMINADORA DEL MUNDO CON LA ABIERTA Y SENSIBLEMENTE TIERNA ALMA INFANTIL”. En mayúscula en el texto ruso.

⁷ Sinceridad, Pureza y Ternura.

escritor, el *epos* moscovita de la infancia, con sus ritos y sus oraciones, con la dulzura y la simplicidad populares, no solamente es la «ДУХОВНАЯ ТКАНЬ ВЕРУЮЩЕЙ РОССИИ»⁸ (en Osmínina 1996, 538), sino también aquello que se puede definir como «...сияние родного солнца...»⁹ (*ibídem*). Un tercer sol hay entonces, quizá íntimamente el más importante para ambos pensadores: aquel de la patria perdida, que ilumina ahora una Rusia desaparecida, a la que mirar con ojo conmovido y con el ánimo descorazonado del exiliado.¹⁰

Hasta aquí, hemos visto cómo el tema de los dos astros en Illín está ligado al curso de las estaciones y de las fiestas; en la segunda parte se analizará un período del año litúrgico ortodoxo ligado a ambos soles: la Cuaresma.

El término ruso para indicar la Cuaresma es *Великий пост*, literalmente “Gran ayuno”, y dado que se analizará una parte del calendario ortodoxo, en esta ocasión se quiere señalar cómo el concepto de “día litúrgico” no coincide con el de “día astronómico”: el primero, de hecho, discurre de un ocaso al otro; así, por ejemplo, el jueves comienza a ser festejado el miércoles al anoecer.¹¹ Como definición de “Gran ayuno”, entonces, se hará referencia a aquella propuesta por Vera Jolódnaia en la obra compilativa *Russkiy prazdnik*; la estudiosa, al hablar del *Velikiy post*, afirma que

Семинедельный период строгого воздержания, покаяния и молитвы, время духовного совершенствования. Период В.п. является подготовкой к встрече праздника *Пасхи*, символизируя внутреннее духовное очищение и воскресение души верующего.¹² (Jolódnaia 2001, 51)

Las siete semanas cuaresmales para el fiel ortodoxo y sus momentos particulares serán aquí enumeradas a fin de dar un orden a tal período; algunas tienen nombres peculiares, otras en cambio simplemente indican el orden de sucesión: *Сборная неделя*, cuyo lunes es el denominado “*чистый понедельник*” (“lunes puro”), momento tópico en cuanto Shmelëv hace iniciar justo en este día la epopeya del *Leto Gospodne*. En los primeros cuatro días de esta semana, el Gran Canon de San Andrés de Creta es leído durante las celebraciones. El lunes de la segunda semana la creencia popular supone que

⁸ “TEJIDO ESPIRITUAL DE LA RUSIA CREYENTE”. En mayúscula en el texto ruso.

⁹ “...el resplandor del sol nativo...”

¹⁰ N. Popova, “Gotovias’ k uroku. Stanovlenie russkoy dushi.” En I. Shmelëv, op.cit., p.563.

¹¹ La Grande Veglia bizantina, Padova, Carroccio, 1984. P. 198- 199.

¹² “El período de siete semanas de severa continencia, contrición y oración, es tiempo de perfeccionamiento espiritual. El período del Gran ayuno aparece como preparación para recibir la fiesta de la Pascua, simbolizando la purificación espiritual interior y la resurrección del alma del creyente”.

las hadas pueden bordar la seda. Es la conmemoración de los difuntos. El viernes de la tercera semana, denominado “*обжорный*” (“de gula”), el yerno invita a la suegra al banquete de los *blini* cuaresmales. La cuarta semana del Gran ayuno es llamada *Крестопоклонная неделя*, o bien, a nivel popular, *Средопостье*. También este momento está bien presente en la vida del joven Vania. La quinta semana del ayuno frecuentemente es llamada *Похвальной*, término ligado a la *Богородица*: de hecho, en su honor el jueves se realiza una vigilia en la iglesia, durante la cual se lee el Acatisto. El sexto domingo es denominado *Вербное воскресенье*, que recuerda el ingreso triunfal de Jesucristo en Jerusalén. La séptima está dedicada al recuerdo de los últimos días de Jesucristo, a sus sufrimientos y su muerte; cada día para los fieles ortodoxos es de preparación para el encuentro con la gloriosa resurrección del Señor. Es llamada *Страстная неделя* y con ella termina el período cuaresmal. Está compuesta de: *Sábado de San Lázaro*, *Domingo de Ramos*, *Gran lunes*, durante el cual los fieles tratan de lavar cada bien material de su pertenencia; *Gran martes*, en el cual al alba se hace beber leche al ganado para protegerlo de enfermedades; *Gran miércoles*, con el recuerdo de la milagrosa unción en Betania por parte de Jesucristo; *Gran jueves*, a veces llamado también “*чистый*” (“puro”), en el cual se recuerdan el lavado de pies, la última cena y la traición de Judas; el *Gran viernes*, el día más doloroso del año litúrgico ortodoxo, en el cual son recordadas la pasión y muerte de Cristo, así como la profesión de fe del buen ladrón; y el *Gran sábado*, en el cual se recuerda la inhumación de Jesucristo en el sepulcro.

En el *Leto Gospodne*, cuyo primer capítulo se titula justamente *Velikiy post*, tenemos desde las primeras páginas expresiones como «...все у нас в доме чистят.» (p. 225), y «Горкин вчера рассказывал, — «душу готовить надо». Говеть, поститься...» (p. 226)¹³. El ayuno está ligado al recuerdo de los cuarenta días de oración de Jesucristo en el desierto y la vida de cada familia creyente viene escandida y regulada por una serie de obligaciones y prohibiciones; las limitaciones en los alimentos son severas y tocan todos los tipos de carne, pez, huevos y lácteos, que no pueden ser consumidos siquiera por los niños o los enfermos. Entre los productos que en cambio se pueden comer podemos citar: pan de centeno, sopa de repollo, polentina de sémola, nabos, papas, alimentos en salmuera, hongos, bayas, miel, felatina, mermeladas, *sbiten*¹⁴ y *kvas*.¹⁵ A

¹³ “...en casa están limpiando todo” y “Gorkin ayer contaba: ‘hay que preparar el alma’. Ir a la iglesia, ayunar...”

¹⁴ Bebida caliente preparada con miel.

propósito de esto, son de gran interés las escenas descriptas por el joven Vania en el capítulo *Постный рынок*, en el cual él observa maravillado las variedades de alimentos “puros” junto con Gorkin; se citan algunos de los mencionados a fin de tener una visión de conjunto acerca del mercado y los productos que los creyentes rusos adquirirían con tiempo:

...все клюква, клюква, все красное (...) А вот капуста. (...) и лук, и репа, и свекла, кроваво-сахарная, как арбуз. (...) А вон — соленье (...) Постные блинчики, с лучком! (...) Везде — баранка (...) А вот и медовый ряд. (...) А вот и масло. (...) Грибной ералаш (...).¹⁶ (pp. 265-269)

Las prohibiciones cuaresmales recaen asimismo sobre la esfera sexual (Bayburin et al 2004, 74); las parejas evitan las relaciones, la tradición afirma de hecho que los hijos concebidos en este período podrían nacer con enfermedades o déficit mental. Además es un período en el cual los fieles van a la iglesia a confesarse, sobre todo en dos momentos principales: en la primera y, sobre todo, en la última semana enseguida antes de Pascua (Jolódnaia 2001, 53). El *Velikiy post* se caracteriza también como un período propicio para la vida y la economía doméstica; se preparan aquí, sobre todo en el campo, para las tareas agrícolas más comunes, como la arada y la siembra (*ibídem*). Durante la primera semana, los fieles reunidos en la iglesia siguen el Gran Canon de Andrés de Creta, compuesto por versos de arrepentimiento, cada uno de los cuales termina con la invocación en eslavo eclesiástico: «Помилуй мя, Боже, помилуй мя»¹⁷. En la novela de Shmelëv, tenemos una referencia bien precisa a este episodio: en la iglesia, el joven Vania nota: «И начались ефимоны, стояние. Я слушаю (...) Помилуй мя, Бо-же — поми-луй мя!...»¹⁸ (p. 247) Estamos al inicio de los *Prazdniki* (“Fiestas”, “celebraciones”), y Vania aprende la ritualidad cuaresmal gracias a estas experiencias directas en la iglesia, con los familiares y con el apoyo benévolo del preceptor/carpintero Gorkin. Más adelante, en el capítulo *Пасха*, el joven relata cómo ha transcurrido ya el Domingo de Ramos y cómo se comporta durante los días de la “Semana Santa”, la última: «Я еще не говею, но болтаться теперь грешно, и меня

¹⁵ Bebida refrescante sin alcohol a base de pan de centeno fermentado.

¹⁶ “...todo es arándanos, arándanos, todo es rojo (...) Y aquí repollo. (...) y cebolla, rábanos, y remolacha, sangrientamente azucarada, como una sandía. (...) Y allá, salmuera (...) ¡Panquequitos de ayuno, con cebollita! (...) Por doquier, cordero (...) Y aquí también el bazar de la miel. (...) Y el aceite. (...) Caos de hongos (...)”.

¹⁷ “Ten piedad, Señor, ten piedad”.

¹⁸ “Y comenzaron los cánticos, el estar de pie. Yo escucho (...) ¡Ten piedad, Se-ñor, ten pie-dad!...”

сажают читать Евангелие»¹⁹ (p. 292). Pero lo que es interesante, también a la luz de la teoría de los dos soles de Illín, es el incipit del mismo capítulo: «Пост уже на исходе, идёт весна»²⁰ (p. 288). Referencias análogas al cambio de estación encontramos también en otro capítulo de la novela, titulado *Verbnoe Voskresenie*, y esta vez inserto en la segunda parte, las *Rádosti*:

На шестой неделе Великого Поста прошла Москва-река. (...) Весна дружная, вода большая (...) Солнце играет на сараях ранним, румяным светом, — пасхальное что-то в нем, напоминает яички красные. (...). И в луже верба (...) и розовое солнце, (...) и светлое-голубое небо (...).²¹ (pp. 648-656)

Estas líricas descripciones demuestran cómo para el hombre ortodoxo el período cuaresmal no solo es importante desde el punto de vista estrictamente religioso, sino también desde el natural: el riguroso ayuno penitencial y las numerosas prohibiciones iniciadas durante el frío invierno ceden paso a los últimos días de observancia del rito que ocurren en período primaveral. La primavera aparece como tiempo de deshielo, no solamente en el mundo natural sino también en el humano. El inicio y el fin del *Velikiy post* están entonces ligados al pasaje de la estación fría y oscura a la estación cálida y luminosa; todo esto evoca los dos soles de Illín, el planetario que hace posible la alternancia estacional, y el espiritual que ayuda a los fieles ortodoxos, a través de la penitencia, a comprender el sufrimiento de Cristo y atravesar la oscuridad para arribar finalmente a la luz. Pero justamente no se trata de mera comprensión (cercana a la idea protestante) o aceptación (cercana a la idea católica) del dolor; el recorrido ortodoxo es un camino adelante, es fenómeno activo y no pasivo; es al mismo tiempo huir voluntariamente y atravesar con confianza el sufrimiento: una suerte de *podvig* (“proeza”), de empresa, de acción. El fin es encontrar (o mejor, reencontrar) la luz, principalmente ligada de manera intrínseca al *habitus* del pueblo y de la fe que este ha abrazado. Y quizá todo el *Leto Gospodne* puede ser leído también en esta óptica ulterior: como la alternancia de las estaciones climáticas y de la vida humana, unidas a la fe, simple y a veces incluso ingenua, pero justamente por esto indisoluble y mucho más verdadera y sincera.

¹⁹ “Yo todavía no voy a la iglesia, pero vagar ahora es pecado, y me sientan a leer el Evangelio”.

²⁰ “El ayuno está terminando. Llega la primavera”.

²¹ “La sexta semana del Gran ayuno corrió el río Moscú. (...) Una primavera amigable, agua grande (...) El sol refleja en los sotechados con una luz temprana, colorida: hay algo pascual en él, recuerda los huevitos rojos. (...) El álamo se ve aun en el charco (...) y el sol rosado, (...) y un cielo celeste claro (...)”.

Bibliografía:

Bayburin, A. L. Belovinskij, F. Kont (2004) Poluzabytie slová i znachenia. Slovar' ruskoy kultury XVIII- XIX vv. Sankt- Peterburg, Evropejskiy dom.

Jolódnaia V. G. (2001) *Russkij Prazdnik. Illjustrirovannaja enciklopedija*. Sankt Peterburg, Iskusstvo- SPB.

Osmínina E. A. (1996) *I. Shmelëv, Leto Gospodne, Kniga dlia uchenika i uchitelja*, Moskva, Olimp.

Shmelëv I. S. (2011) *Bogomolie. Leto Gospodne*. Moskva, Dar'.

Maksim Gorki, entre la religión y la revolución: Una propuesta de análisis contracanónico de su obra

Juan Cruz De Sabato (FFyL, UBA)

juancruzdesabato@yahoo.com.ar

Juan Cruz De Sabato (Buenos Aires, 1983) Licenciado y Profesor en Letras (FFyL-UBA). Actualmente realiza su proyecto de investigación en torno a la obra de Maksim Gorki y el Realismo Socialista, en el marco de la adscripción a la cátedra de Literaturas Eslavas (FFyL-UBA).

Resumen:

El objetivo de la investigación es hacer foco en aspectos de la obra y la vida de Gorki que fueron omitidos tanto por la crítica soviética como por la crítica occidental a lo largo de casi todo el siglo XX, y que solo a partir de la caída de la URSS y la apertura de los archivos de la KGB fueron tenidos en cuenta por la crítica académica. A pesar de esta relativa “revitalización” del interés académico de los últimos 30 años, la consideración general de la figura de Gorki no parece haberse modificado en gran medida, lo que se refleja en la escasez de ediciones nuevas de su obra en español, excepción hecha de su novela canónica.

Palabras clave: Gorki - Religión - Realismo Socialista - Canon Literario - Política y Cultura Soviéticas

Esta ponencia tiene por objetivo presentar un plan de investigación en torno a dos obras de Maksim Gorki: su obra canónica, *La madre* (1906) y una obra muy poco estudiada durante el período soviético, *La confesión* (1908).

La elección de este corpus da cuenta de la compleja figura de Gorki en varios sentidos. Una complejidad que, entendemos, fue aplastada y depurada, hasta convertir a Gorki en una figura plana y unidimensional: el gran héroe cultural de la era soviética, primer escritor proletario y padre del realismo socialista. Esta figura, petrificada, monumentalizada, canonizada, fue la ofrecida e impuesta por la crítica soviética: la de un autor inseparable primero de la figura de Lenin y luego, de Stalin. El resultado es que recién a partir de los años 80, con la caída de la URSS, la crítica académica se permitió comenzar a cuestionar el “mito Gorki”, para comenzar a estudiar su obra desde otras

perspectivas críticas, no limitadas estrictamente por la perspectiva del realismo socialista¹.

Lo primero que podemos decir, para comenzar a deconstruir esta imagen mítica, es que Gorki firmó el acta de nacimiento del realismo socialista como forma artística oficial del régimen soviético en 1934, pero nunca escribió una obra bajo sus mandatos, ni siquiera una obra ambientada en los años posteriores a la revolución (Slonim, 1975: 176)². Asimismo, la obra que sirve de modelo al realismo socialista, *La madre*, fue escrita en un contexto temporal e histórico muy diferente al soviético y en el lugar menos pensado: en 1906, en Estados Unidos, durante un viaje emprendido a Norteamérica para recaudar fondos y apoyo para el movimiento revolucionario en Rusia.

En el periodo inmediatamente posterior, durante su exilio en Capri entre 1907 y 1913, Gorki escribe *La confesión*, una novela en la que narra el peregrinar religioso de su protagonista hasta encontrar su verdadera fe. *La confesión* es tan disímil de *La madre*, que causó reacciones inesperadas al momento de su publicación: interés por parte de sus antiguos detractores, como los simbolistas Biely y Blok, y críticas de quienes antes lo admiraban, como Plejanov. Ya en el período soviético, la obra fue muy difícil de asimilar para los críticos oficiales y normalmente se atribuyó a un “período reaccionario” del autor o a “una desviación del camino verdadero del marxismo-leninismo” (Scher, 2000: 448-449), sin considerar el hecho de que, como señalamos, es una obra muy cercana a *La madre*.³

Algo es cierto y es que el periodo de Capri es un momento crucial en la vida política de Gorki, pero lo que los historiadores y críticos soviéticos muestran como una desviación temporal es en realidad lo que caracterizó a Gorki durante toda su vida en relación a la política: el estar en contacto con los grupos políticos más relevantes de cada momento, pero nunca definiéndose por uno en particular. La historia oficial soviética remarca que en este período, Gorki apoyaba y tenía especial cercanía a Lenin, pero según señala Tovah Yedlin, su simpatía en aquellos años habría estado más del lado de Bogdanov, que rivalizaba con Lenin por la conducción de los bolcheviques

¹ Según señalan Barratt y Clowes, ya en los años 60 comienzan los primeros cuestionamientos a los marcos establecidos por la crítica soviética, pero otras perspectivas no son desarrolladas sino hasta mediados de los 80. (Barratt-Clowes, 1991: 1127-28)

² La única obra literaria que se superpone con el período soviético es *Vida de Klim Samgin*, escrita entre 1927 y 1936, y que retrata el período histórico entre 1900 y 1920.

³ Scherr agrega que las pocas ediciones soviéticas de la novela incluían siempre los ataques de Lenin a las nociones religiosas de Gorki, como un “antídoto” a su contenido.

(Yedlin, 1999: 85)⁴. En todo caso, después de febrero de 1917, la simpatía general hacia los bolcheviques se convertiría en un decidido rechazo hacia los métodos de la revolución, que expresó en las páginas del periódico “La vida nueva”⁵, llegando a llamar a los bolcheviques “ciegos fanáticos y aventureros inconscientes” (Yarmolinski, 1941: 94). Esto le valió en 1918, después de la llegada al poder de los bolcheviques, el cierre del periódico y en 1921, otro exilio, disfrazado de viaje por cuestiones de salud, esta vez en Sorrento. (Shentalinski, 2006: 410-412)

De manera que, a inicios de la década del 20, Gorki ocupaba una posición periférica en el mapa de la literatura soviética. Si bien era buscado por muchos jóvenes como consejero y era una figura importante de cara a occidente, tanto sus obras como sus artículos eran criticados duramente en la prensa oficial y Trotsky, en *Literatura y revolución*, lo fustigaba, llamándolo “amable salmista de la cultura del pasado”, aludiendo tal vez al contenido religioso de sus obras, que ya había sido criticado por el propio Lenin en correspondencia de 1913 (Lenin, 2009)⁶. Trotsky señala:

¿Por qué los emigrados no pueden mostrar un nombre o un libro de algún valor? Porque no se puede engañar a la historia ni a la verdadera cultura (que no es la del salmista) [...] Quien se mantiene fuera de la perspectiva de octubre se encuentra completa y desesperadamente reducido a la nada, y por eso los pedantes y los poetas que “no están de acuerdo” o a los que “esto no les atañe”, no significan nada. Simplemente no tienen nada que decir. Por esto, la literatura de los emigrados no existe. Y lo que no existe no puede ser juzgado (Trotsky, 2004: 28-29)

Sin embargo, como señalamos, apenas diez años después, en 1934, Gorki inaugura el Primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética, con el objetivo de “organizar la literatura como única fuerza cultural revolucionaria” (Gorki, 2016: 2).

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, la primera pregunta que nos planteamos, y que guiará parte de nuestro trabajo, es: ¿cuál es el movimiento que lleva a Gorki desde la marginalidad en 1924 hasta el centro del canon literario en 1934? Naturalmente, varios factores políticos se ven involucrados en las luchas de poder, tanto en torno al poder político como alrededor del poder simbólico de la cultura y el arte. En este sentido, hay que admitir que la figura de Gorki fue un instrumento de propaganda

⁴ Incluso, señala Yedlin, Gorki no habría visto con malos ojos al líder de los mencheviques, Martov.

⁵ Las columnas publicadas por Gorki en el periódico fueron publicadas en 1918 en forma de libro con el título de “Pensamientos inoportunos”. El libro no volvería a publicarse en la URSS hasta los años 80.

⁶ Ya durante el período de Capri, Lenin había rechazado la publicación de un artículo de Gorki en el periódico bolchevique “Proletario”, por contener ideas religiosas, incompatibles con la publicación socialista (Yedlin, 1999: 86).

para el gobierno de Stalin, y hasta una herramienta de disciplinamiento contra el resto de los artistas.⁷ No obstante, en nuestra investigación queremos centrarnos en aquellas operaciones que realiza la crítica literaria soviética para depurar la obra y la biografía de Gorki a fin de hacerlo congruente con los principios del partido.

En el nivel biográfico, la principal operación se realiza ocultando las discrepancias con Lenin y la verdadera naturaleza de su relación con Stalin. Solo a partir de la *glasnost*, en 1985, comenzaron a estar disponibles los documentos que hacen referencia a estos aspectos de su vida. El resultado de esto es la curiosa situación de que, hasta los años 90, nunca se escribió una biografía completa del gran héroe cultural soviético, ni dentro de la URSS, ni fuera. (Yedlin, 1999: xi-xii) En el mismo sentido, Shentalinski señala que “todos los volúmenes que se han escrito sobre él repiten los mismos hechos cuidadosamente seleccionados y filtrados, que constituyen una especie de hagiografía”. (Shentalinski, 2006: 397)

En cuanto a su obra literaria, el elemento más incómodo para la crítica soviética debió ser su profundo contenido religioso. Por un lado, porque remite a la relación de Gorki con Bogdanov y Lunacharski durante el período de Capri. Por aquel tiempo, ambos dirigentes estaban enfrentados a Lenin, y Lunacharsky en particular proponía una combinación de marxismo y religión como camino a la revolución. Entre los tres, llegaron a fundar una escuela de formación revolucionaria, que fue atacada, boicoteada y finalmente cerrada por la fuerte oposición de Lenin y Trotsky. Por otro lado, el contenido religioso contradice el ateísmo oficial del régimen, como uno de los principios heredados del propio Lenin.

En el caso de *La madre*, el aspecto religioso de la novela fue omitido por la crítica soviética en casi todos sus análisis; pero en *La confesión*, donde Gorki expone la fe de la corriente de los “Creadores de Dios”, la religión es ineludible, lo que provocó que la obra fuera casi condenada al olvido, de nuevo, hasta la caída de la URSS.

Toda esta operatoria de depuración, ocultamiento y simplificación, nos obliga a reflexionar sobre lo que es la construcción del canon literario. Y si bien este es un proceso que involucra decisiones de política cultural y operaciones críticas en cualquier literatura nacional, consideramos que en el caso de la literatura rusa del período soviético hay una dificultad añadida: proponemos considerar que durante este período

⁷ Es necesario señalar también que las verdaderas circunstancias que rodearon tanto el regreso de Gorki a la URSS como sus últimos años de vida salieron a la luz solo recientemente, como muestra Shentalinski en su pormenorizado trabajo sobre los archivos de la KGB. (Shentalinski, 2006)

coexisten al menos dos cánones: el “canon soviético”, dominado por la figura de Gorki y el realismo socialista, y el “canon ruso occidental”, significativamente diferente e infinitamente más variado, que incluye las obras de los exiliados y purgados por el régimen soviético. Consideramos, no obstante, que los efectos de la canonización de Gorki fueron tan fuertes en la URSS como en occidente: mientras para el régimen fue un héroe cultural a la altura de Lenin, para occidente fue un dictador cultural, a la altura de Stalin.

Nuestro propósito en esta investigación es seguir la tendencia de la crítica más reciente y realizar un análisis contra-canónico de las obras de Gorki, intentando deconstruir su imagen mítica, que a pesar del tiempo transcurrido desde la caída de la URSS es aún hoy en día muy fuerte. Esto se refleja, creemos, en la escasez de ediciones recientes en español de sus obras, excepción hecha de *La madre* y de sus obras autobiográficas.

Gorki, entre la religión y la revolución

A pesar de que Gorki cuestionaba la existencia de Dios (Yedlin, 1999: 28), la matriz religiosa es, desde nuestro punto de vista, parte fundamental de su escritura, porque está presente en su formación como escritor desde su infancia.⁸ Podemos señalar en la biografía de Gorki el momento exacto en que se convierte en escritor, en 1892, con la publicación de “Makar Chudra” y la primera aparición de su seudónimo, pero podemos sostener que, antes que escritor, Gorki fue narrador. Sus compañeros en los círculos populistas elogiaban, desde mucho antes de ser un autor publicado, su capacidad para contar historias y en este sentido su principal influencia se remonta a su niñez.

Siendo ya huérfano, al cuidado de sus abuelos maternos, el joven Gorki tuvo dos influencias principales en su educación: por un lado, la educación rígida y tradicional de su abuelo, Vasili Kashirin, basada en la religión ortodoxa antigua. Por otra parte, la influencia de su abuela, Akulina Kashirina, admirada por su habilidad para narrar historias folklóricas. La abuela de Gorki pertenecía a la clase de los *skaziteli*, los narradores orales tradicionales. Yedlin añade que ella era el único aspecto positivo en la vida de Gorki mientras crecía. Al mismo tiempo que incorpora aprendizajes tradicionales de estas dos fuentes, Gorki incorpora también dos matrices religiosas, dos

⁸ Yedlin señala que “muchos años antes de la aparición de *La confesión*, donde Gorky formuló su teoría de la construcción de Dios, Andreiev le dijo: “Tú hablas como un ateo, pero piensas como un creyente”. (Yedlin, 1999: 86)

imágenes opuestas de Dios: el del viejo Kashirin es omnipotente, rígido y vengativo; el de Kashirina es bondadoso, piadoso y comprensivo. (Yedlin, 1999: 3-5)

La hipótesis que guía nuestro análisis del corpus es que, tanto en *La madre* como en *La confesión*, puede verse una representación de las dos vertientes del sentimiento religioso: las formas religiosas populares que se oponen a las formas institucionales de la religión ortodoxa y que pueden servir como terreno fértil para la revolución.

Como decíamos, Gorki duda de la existencia de Dios, pero valora la religión –o mejor dicho, la inclinación del hombre a crear una religión para entender el mundo– como un medio para lograr el cambio social que Rusia necesita. En su correspondencia puede leerse: “Comprendo y valoro los sentimientos religiosos, la pasión para buscar a Dios. Conozco el poder de esa pasión. Estaremos en deuda con su trabajo creativo en la renovación de la vida”. En enero de 1902, en carta a Andreiev, plantea su cuestionamiento a la existencia de Dios y la concluye diciendo: “crearemos un dios para nosotros mismos, uno grande, uno maravilloso y gozoso”.⁹

La crítica soviética, al analizar *La madre*, se ha centrado principalmente en la figura de Pavel Vlasov, como un personaje en el que “por primera vez el héroe literario positivo coincidió con el auténtico héroe de la historia: el revolucionario obrero, el bolchevique” (Lo Gatto, 1973, 287). Pero en realidad, en el cuadro completo que muestra la novela, Pavel es un personaje más de los muchos revolucionarios, que muestran las diferentes tendencias del movimiento revolucionario a fines del siglo XIX y principios del XX. El contraste lo muestran los personajes de Andrei y Rybin, y la discusión que los atraviesa es en torno a cómo superar la distancia entre la *intelligentsia* y el pueblo, compuesto tanto por campesinos como por obreros¹⁰. El papel de la religión en la necesidad de salvar esta distancia resulta fundamental. Desde nuestro punto de vista, en *La madre*, Gorki muestra, más que el aprendizaje racional de los principios revolucionarios, la incorporación gradual de estos con la ayuda de la matriz del pensamiento religioso.

En este sentido, consideramos que si hay un personaje central en la novela, este es justamente el que le da el título, Pelagia Nílovna, la madre de Pavel Vlasov. Según señala Barry Scherr, las obras de este período histórico muestran un giro en el estilo

⁹ Ambos fragmentos son citados por Yedlin (Yedlin, 1999: 28)

¹⁰ Vale señalar que Gorki arrastraba, desde sus primeras experiencias con los populistas, una fuerte desconfianza hacia los campesinos, por lo que interpretar las condiciones de cohesión que deben existir entre campesinos y obreros para llevar adelante una revolución será un punto importante en la investigación.

literario de Gorki, que vira hacia una combinación de géneros, teniendo como eje principal el *Bildungsroman*. (Scher, 2000) Esto es claro en obras como *La confesión* y *El espía*¹¹, en las que se sigue la vida del personaje desde su infancia, a través de todos los episodios que lo transforman en la persona que llega a ser. En nuestra lectura, consideramos que *La madre* también puede verse como un *Bildungsroman*, ya que lo que muestra es el aprendizaje de las ideas socialistas de un personaje, Pelagia, pero que en este caso no tiene solo valor individual, sino que puede servir como ejemplo de la experiencia de todo el pueblo: “Todo era banal y ordinario en su existencia, pero así de banal y ordinaria era la vida de la mayoría de las personas que habitaban este mundo, de ahí que su historia adquiriera valor de símbolo” (Gorki, 2008: 226)

Como señalamos, Pelagia incorpora gradualmente las ideas socialistas sirviéndose de la matriz del pensamiento religioso. En el extremo de este sincretismo entre cristianismo y socialismo, Pelagia dirá sobre Pável: “Es la segunda vez que lo meten en prisión, y todo por comprender la verdad de Dios e irla sembrando por ahí abiertamente...” (Gorki, 2008: 324). En el mismo sentido, podemos señalar que cuando apela a los campesinos, Rybin los llama “Cristianos”, en lugar de “Camaradas”, como hace Pável con los obreros (Gorki, 2008: 305), dando a entender que para despertar la conciencia de este sector de la sociedad hay que apelar a su sentimiento religioso.

La matriz religiosa de la novela puede verse también en la cuestión onomástica. El nombre del “héroe bolchevique”, Pável/Pablo, puede relacionarse con la figura del apóstol Pablo, que difundió las ideas cristianas por Grecia y Roma, y se convirtió en uno de los primeros mártires del cristianismo. No obstante, siguiendo nuestra propuesta de centrarnos en el personaje de Pelagia, podemos también analizar la dimensión religiosa de su nombre.

En el capítulo IV de la segunda parte, Sofía comenta a Pelagia: “Si me permite, a partir de ahora la llamaré Nílovna, por su patronímico, Pelagia es un nombre que no le va en absoluto” (Gorki, 2008: 230). Acudiendo al santoral ortodoxo encontramos la historia de Pelagia de Antioquía, la penitente (Coon, 1997). En apretado resumen: Pelagia es una prostituta que se convierte al cristianismo y se disfraza de hombre para llevar una vida de penitencia como asceta. Solo cuando muere, los que la rodean se dan cuenta de que en realidad era una mujer. Al contrario de lo planteado por Sofía, en la historia de conversión al cristianismo podrían verse paralelismos con la conversión de

¹¹ *El espía* o *La vida de un hombre inútil*, es una obra escrita antes que *La confesión*, pero publicada después. En este momento evaluamos la posibilidad de incorporarla al corpus.

Pelagia Nílovna al socialismo. El significado de la historia de la santa es que no importa qué tipo de vida se haya llevado hasta el momento de la conversión; la vida pecaminosa es perdonada cuando abraza la religión, así como la vida de sumisión de la madre queda en el pasado cuando descubre la fe socialista:

De pronto tuvo la sensación de que ya no era aquella mujer, que estaba continuamente preocupada por lo que pudiera ocurrirle a su hijo y que no pensaba en otra cosa más que en protegerlo. No, esa mujer no existía ya, se había escindido de ella, se había marchado muy lejos, si es que no se había consumido por completo en el fuego del temor y la inquietud. Y eso había liberado y limpiado su alma, inyectando en su corazón una fuerza nueva. (Gorki, 2008: 399)

La vida de Pelagia de Antioquía es también parangonable con la de la madre por el cambio del rol femenino por el masculino: de la misma manera que la santa asume el rol de hombre, Nílovna rompe los límites del ámbito doméstico reservado a la mujer, así como lo hacen el resto de las mujeres revolucionarias de la novela, que además tienen la particularidad de provenir casi todas de familias nobles o burguesas (nuevamente, la vida pasada no importa una vez que se abrazó el socialismo).¹²

En lo que respecta a *La confesión*, las posibilidades de análisis en torno a lo religioso son aún más ricas, en primer lugar, porque es una novela estructurada alrededor de la búsqueda religiosa de su personaje principal, Matvei, y en segundo lugar, porque es una obra poco frecuentada por la crítica.

Las vías principales de análisis surgen de las diferentes expresiones religiosas que expone Gorki a lo largo del viaje de peregrinación de Matvei: las posiciones tradicionales del cristianismo ortodoxo, las formas de la religión popular, expresadas principalmente por Larion, la irrupción breve pero llamativa de las “sectas heréticas” de los Estundistas y los Dujobory, y por último, la revelación de la fe en los “creadores de Dios”, obreros y campesinos que trabajando juntos pueden lograr milagros.

Como podemos ver en este resumido adelanto de investigación, el contenido religioso en estas obras de Gorki no es algo que pueda ignorarse fácilmente. Sin embargo, la crítica soviética logra convertir a Gorki, paradójicamente, en el gran faro cultural de un Estado ateo.

¹² Las que acabamos de exponer son solo algunas de las vías de análisis posible sobre *La madre*. Son fruto apenas de una lectura preliminar de la novela y requieren mayor profundización, que se realizará en el curso de la investigación.

Decimos paradójicamente, pero tal vez no sea tan paradójico, analizado en profundidad. Arriesgamos aquí una segunda hipótesis: lo que parece una contradicción puede ser en realidad una coincidencia. Según señala Andrei Siniavski en *La civilización soviética*, a pesar de su pretendido cientificismo, las raíces de la revolución son profundamente religiosas y esta apela a las fuerzas elementales desatadas del pueblo, para luego contenerlas con la opresión, una vez que se alcanzó el poder (Siniavski, 1990: 20). En este sentido, podemos señalar que la revolución hizo más que desvincular la Iglesia del Estado, lo que hizo fue tomar el poder del Estado y también ocupar el lugar de la Iglesia, no solo metafóricamente, sino también literalmente, con gestos que pueden verse como herramientas de sincretismo religioso, por ejemplo, el proyecto para el emplazamiento del Palacio de los Soviets en el lugar de la demolida Catedral de Cristo Salvador, o los íconos de Stalin y Lenin que reemplazan los íconos religiosos en las casas.

Teniendo esto en cuenta, podemos hipotetizar, siguiendo a Siniavski, que al depurar de su contenido religioso a la obra de Gorki, la crítica soviética enmascara lo que le da su verdadera fuerza como piedra fundamental del realismo socialista:

Si cualquier religión, en la comprensión de Gorki, es una invención y a veces una invención dañina, a la invención propia la consideraba útil y correcta. Con ella estaban entrelazadas la teoría y la práctica del “engaño que eleva”, al que Gorki periódicamente regresaba aunque no siempre de modo consecuente. De aquí se alimentaba y tomaba fuerzas la concepción del realismo socialista, que mezcla la verdad con el engaño, propuesta por Stalin y sostenida por Gorki un cuarto de siglo después de la escritura de *La madre*. (Siniavski, 2016: 7)

Para finalizar, queremos resaltar que si bien todo lo expuesto es objeto de una investigación en curso, puede servir como un primer acercamiento a la obra de Gorki desde una nueva perspectiva. No podemos dejar de insistir en que tanto su obra como su biografía son más complejas que su imagen canónica y esperamos al término de esta investigación haber realizado un aporte para una valoración más justa de su obra. Y sea positiva o negativa desde el punto de vista estético y artístico, será sin dudas más honesta y libre de prejuicios que la actual.

Bibliografía:

- Gorki, M. (2008) *La Madre*. Madrid: Akal. Traducción de Rafael Cañete. Edición digital recuperada de: <https://www.epublicbre.org/libro/detalle/23723> [Último acceso 14/6/2016]
- (1916) *The confession*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers. Traducción al Inglés de Rose Strunsky. Edición digital recuperada de: <https://www.gutenberg.org/ebooks/55828> [Último acceso 10/6/2018]
- Barratt, A. y Clowes E. W. (1991) “Gor'ky, Glasnost' and Perestroika: The Death of a Cultural Superhero?” en *Soviet Studies*, vol. 43, no. 6, pp. 1123–1142.
- Coon, L. L. (1997) “Pelagia: God's Holy Harlot”, en *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gorki, M. (2016) “Discurso inaugural en la apertura del Primer congreso de escritores de toda la Unión Soviética”. Traducción de Omar Lobos. Bibliografía suministrada por la cátedra de Literaturas Eslavas de la Universidad de Buenos Aires.
- Lenin, V. I. (2009) “Dos cartas a Máximo Gorki”. Recuperado de: <http://www.eldiariointernacional.com/spip.php?article2459> [Último acceso 6/4/18]
- Lo Gatto, E. *La literatura ruso-soviética*. Losada, Buenos Aires, 1973.
- Scherr, B. P. (2000) “God-Building or God-Seeking? Gorky's Confession as Confession.” en *The Slavic and East European Journal*, vol. 44, no. 3, pp. 448–469.
- Shentalinski, V. (2006) *Esclavos de la libertad: los archivos literarios de la KGB*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Siniavski, A. (1990) *La civilización soviética*. México D.F.: Diana. Edición digital recuperada de: <https://es.scribd.com/document/189381184/Siniavski-Andrei-La-Civilizacion-Sovietica> [Último acceso 16/7/2018]
- Siniavski, A. (2016) “La novela (роман) de M. Gorki *La madre*, como modelo temprano del realismo socialista”. Bibliografía suministrada por la cátedra de Literaturas Eslavas de la Universidad de Buenos Aires.
- Slonim, M. (1975) *La literatura rusa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Trotsky, L. (2004) *Literatura y Revolución*. Buenos Aires: Antídoto.

Yarmolinski, A. (1941) “Maxim Gorki”, en *The American Scholar*, Vol. 11, No. 1.

Yedlin, T. (1999) *Maxim Gorky: A political biography*. Connecticut: Praeger Publisher.

El peregrinaje como “marcha por los tormentos”. La *Vida del protopope Avvákum* y su largo legado en las letras rusas

Omar Lobos (UBA – UNLa. – UNLPam)

calfucur@yahoo.com.ar

Omar Lobos es Licenciado en Letras en la Universidad de La Pampa y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Integra el equipo docente de la cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y ha realizado las primeras traducciones argentinas directamente del ruso de *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov*, de Fiódor Dostoievski, así como de los romances populares de Alexandr Pushkin y el teatro completo de Antón Chéjov (todas ellas editadas por Colihue), entre otras. Es miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoievski, que integra la Sociedad Internacional Dostoievski. También es docente de Lengua Española en la Universidad Nacional de Lanús.

Resumen:

A partir de una obra fundamental de las letras rusas premodernas como la *Vida del protopope Avvákum*, se propone un análisis de la cultura del peregrinaje religioso en Rusia en tanto figuración cronotópica de larga y siempre vital recurrencia en la literatura rusa moderna. En esta figuración se conjugan la búsqueda de la Verdad con la indefectible “vía de la aflicción” a la que hace referencia Nikolái Berdiáiev. El calvario (un género en sí mismo) al que se someterá autosacrificialmente este sacerdote –que fue una de las cabezas principales del cisma religioso del siglo XVII– encontrará su réplica en los múltiples y sucesivos mártires ideológicos de la historia rusa de los siglos XIX y XX.

Palabras clave: Literatura rusa antigua – peregrinaje – iglesia ortodoxa rusa – Avvákum

Recluido en un calabozo vertical, un pozo cavado en el suelo al que se ingresa por una abertura en el techo, que será su vivienda los últimos catorce años de su vida, a pan y agua, el protopope Avvákum Petrov escribe, a veces en papel, a veces en corteza de abedul. Lo han confinado en la fría y remota Pustozersk, en el extremo norte ruso, al borde la tundra, como corolario de una marcha por los tormentos que Avvákum realizara desde que se opuso a las reformas en el ritual ortodoxo ruso impulsadas por el patriarca Nikon con el beneplácito y sostén del zar Alexéi Mijáilovich. Saldrá de esa tumba para ser quemado en la hoguera, a la edad de 61 años.

Había nacido en los aledaños de Nižni Nóvgorod en 1621, durante el reinado del primer zar de la dinastía Románov: Mijaíl Fiódorovich. Huérfano y expulsado de su tierra, se casa con Anastasía Márkova y oficia de pope en diversas poblaciones Volga arriba. Allí, su carácter severo e intransigente en la observación de la ortodoxia (contra el adulterio, contra los juglares, contra cualquier debilidad moral y espiritual) lo terminan malquistando con las autoridades y la población locales –es apaleado más de una vez– y emprende viaje a Moscú. En Moscú llega a ser primer pope de una de las catedrales del Kremlin y *dujovñik* (padre espiritual, confesor) del propio joven zar Alexéi Mijáilovich.

Fue por entonces que el patriarca Nikon emprendió sus reformas de la iglesia ortodoxa, “correcciones” para poner en acuerdo algunos aspectos del ritual y las traducciones de los libros sagrados con los que la iglesia griega (referente fundamental de la ortodoxia bizantina) observaba en ese momento. Amplios sectores de la iglesia rusa se opusieron a tomar como “autoridad” a la iglesia griega y defendieron el carácter sagrado e inamovible del ritual y los textos escritos en la ortodoxa lengua rusa transmitidos desde antiguo. Los castigos, los confinamientos, las prisiones y tormentos a los rebeldes a los designios del patriarca comenzarían entonces su largo y fecundo derrotero.

Avvákum se constituiría en uno de los líderes más enconados de la rebelión que llevaría al cisma de la iglesia (el *raskol*), lo que motivaría su primera prisión y luego su deportación a Siberia junto con su familia, bajo las órdenes del voivoda Afanasi Pashkov. Él mismo se explaya en su autobiografía (*Vida del protopope Avvákum por él mismo escrita*) sobre las extensas penurias que lo depositarían en las tierras de Daúria, tras el lago Baikal, más de seis mil verstas después (unos siete mil kilómetros desde Moscú). Al camino tortuoso, casi mortal por la muchedumbre de peligros, se suman las torturas físicas, los apaleamientos, los vejámenes de toda suerte a los que el voivoda Pashkov lo somete. Pasaría trajinando con los suyos por Siberia unos diez años.

Cuando regrese en Moscú, su archienemigo el patriarca Nikon ha roto con el zar, ha dejado la ciudad y se ha recluso en el norte. Pero el camino abierto por él ha consolidado su estatus oficial, y Avvákum, por su parte, no está dispuesto a deponer su rechazo a las nuevas reglas del ritual y a los libros corregidos. En ello solo puede haber una cosa: el dedo del Anticristo. El enojo del zar se ve renovado por las actitudes del incorregible protopope y lo deporta a Mezéñ, sobre el mar Blanco. Finalmente, luego de un durísimo juicio que se le realiza en Moscú, será recluso durante catorce años en el

pozo que le servirá de celda en la aún más lejana Pustozersk, sobre la tundra, separado además para siempre de su familia. Una petición o súplica enviada desde allá al nuevo zar Fiódor Alexéievich, donde injuria al difunto zar Alexéi Mijáilovich –que moriría en 1676– y al nuevo patriarca Ioakim, motiva su condena a muerte en la hoguera el Viernes Santo de 1682.

He hecho este breve repaso por la vida de Avvákum, prolífico escritor, cuya autobiografía constituye un monumento de la literatura rusa antigua, para traer aquí el tema del peregrinaje (verdadero cronotopo) sobre el que me gustaría reflexionar, en tanto motivo (motivación, en el sentido de los formalistas) recurrente en toda la literatura rusa posterior.

En sentido amplio y primordial, “peregrinar” es visitar los lugares santos, en particular, los santos por antonomasia, aquellos que conservan la huella de Nuestro Señor Jesucristo: Galilea, Palestina, Jerusalén, etc. Luego, según las culturas, las grandes mecas: Roma, Santiago de Compostela, Canterbury, Luján. Esto en sentido espacial concreto. Por metonimia, y desligándose de su arraigo espacial, el peregrinaje tiene que ver con la búsqueda de la Verdad, la verdad primera, que el mismo Cristo encarnaría. Por analogía o metáfora, el peregrinaje refiere a todo camino que comporte en sí una profunda búsqueda espiritual, sea de altos ideales o incluso en términos identitarios (encontrarse consigo mismo, reconocerse). Siempre el camino como imagen primera, y agregamos: el camino tortuoso.

Para la ortodoxia rusa, había en principio toda una gradación cuya estación última era Zargrad –la ciudad Rey, Constantinopla–, desde donde la ortodoxia se derramó en la Rusia; luego el Monte Athos, en Grecia. Un escalón después se encontraba Kíev, la primera ciudad bautizada de la Rusia, la ciudad del santo Vladímir. Por supuesto que luego, con el apogeo del poder moscovita, sería Moscú otro hito fundamental en el escalafón de los lugares santos, sobre todo con la consolidación del mito de Moscú-Tercera Roma, que advendrá luego de la caída de Constantinopla y el matrimonio del zar Iván el Grande con la última descendiente de los emperadores de Bizancio: Zoe Paleólogo.

Los monasterios cunden por todos los rincones de la tierra rusa, aun en los más alejados, los más inhóspitos, los más inaccesibles. Esta proliferación contribuye al desarrollo de un culto al peregrinaje, a marchar por los lugares sagrados que sigue vivo hasta el día de hoy: este ritual tiene un nombre más particular, para despegarlo del peregrinaje (*stranstvie*) en sentido más general: es el *bogomolie*, literalmente, “rogar a

Dios”. El *bogomolie* entrañaría la errancia de monasterio en monasterio. Podríamos agregar aún otro término específico, que es el *palómnichestvo* (de la palabra “palma”, pues palmas llevaban en sus manos los que salieron al encuentro de Jesús cuando llega a Jerusalén). Es el peregrinaje a equis lugar santo concreto. Dostoevski hizo su peregrinación al monasterio de Óptina cuando murió su hijito Aliosha, de tres años; Serguéi Esenin relata que en su niñez su abuela lo arrastraba de monasterio en monasterio.

Así, el peregrinaje en Rusia tomó distintos nombres y formas. Dostoevski usará también el término *skitátelstvo* para referirse a los errabundos intelectuales, europeizados, escindidos identitariamente de su suelo: Onieguin, Aleko, Pechorin, Iván Karamázov (que a su vez habla de los cementerios europeos, los muertos queridos hacia los que quiere peregrinar). A propósito, Dostoevski se había propuesto brindar en la figura de Aliosha Karamázov una figura completa de este tipo ruso. En la primera parte de su historia (*Los hermanos Karamázov* es solo el momento prologal a lo que iba a ser la vida de Aliosha como buscador de la verdad en la segunda parte nunca escrita), solo lo vemos salir del monasterio al mundo, pero Dostoevski proyectaba para él intensos y tortuosos caminos en esa búsqueda del Dios ruso, en la que, conforme con el espíritu de su época, se haría revolucionario y llegaría incluso al crimen político, quizá el zaricidio.

Volvamos a Avvákum.

Desde el punto de vista genérico, Avvákum inscribiría su *Vida* en la literatura hagiográfica. El género “Vida” (*житие*) implica ese carácter religioso. Pero Avvákum podría haber escogido otro género antiguo ruso que transparentaría más el carácter de esa vida que es *хóжение/хождение* (andanza, recorrido, marcha): en la instancia última, pensado siempre como “marcha por los tormentos”, “calvario”, “vía crucis” (este último también un género particular, con sus catorce estaciones). Toda vida es, metafóricamente, tránsito, camino. Pero me estoy preguntando por el género y sus exigencias implícitas. En esta “marcha” se acomoda mejor la *Vida del protopope Avvákum*. Y según Andréi Siniavski la obra del protopope debe ser leída también como “confesión”. Sobre esto volveremos.

En toda la literatura sobre el tema, hay una correspondencia entre el viaje real y el viaje interior, en términos de desplazamiento, evolución, pasaje conmovido hacia otro estado. Avvákum, ciertamente, no se desplaza a lugares santos, ni siquiera se desplaza por propia voluntad: su viaje empalma con el discurrir de la vida, por una parte, y por otro hace sinapsis permanentes con su mundo interior. A las dimensiones espacial,

temporal y espiritual, a la vez, se superpone el mundo trascendente. Esto es así desde el comienzo mismo del relato de su vida: en sus primeros años como pope, cuando tiene veinte y pocos años y se siente abatido por la vida ingrata que lleva, relata en su *Vida* que tuvo un sueño: dos barcos áureos que nadan por el Volga, y que resultan ser de dos hijos espirituales suyos fallecidos, y luego la aparición de un tercero, sin oro, de otros colores, pero superlativamente hermoso. El timonel, un joven luminoso, a la pregunta del protopope de quién es el dueño, responde: “¡tu barco!”, “Y yo me estremecí”, dice Avvákum, “y me sentando, razono a ver qué vide, y qué será la tal navegación”... (Аввакум 1996)

La tal navegación serán, por un lado, las miles de verstas que deberá recorrer en su ostracismo a lo largo de diez años, por las tierras, ríos y mares interiores de Rusia. Y también la marcha por los tormentos a los que será sometido hasta su final.

En el rápido Largo, [el voivoda Pashkov] se puso a empujarme de la barcaza: “¡por vos la barcaza va mal! ¡hereje! ¡andá por las montañas, pero no con los cosacos!” ¡Oj desgracia! Montañas altas, espesura intransitable, un farallón de piedra, como muro, y mirás: para se romper la cabeza! ... A esas montañas empujaba me Pashkov, con las fieras, serpientes, y habitar con las aves. Y yo le escribí una escriturita, deste comienzo: “¡Hombre! Teme a Dios, sentado entre los querubines y que se asoma a los abismos, a Él temen las fuerzas celestiales y toda criatura desde el hombre, solo tú Lo desprecias y muestras cosas malas”, y demás; muchas cositas abía allá escriptas; y se la envié. [...] me agarraron los verdugos, me llevaron ante él. Él está parado con su espada y tiembla; empezó a decirme: “¿vos sos pope o ex pope?” y yo contesté: “yo soy Avvakum protopope; hablá: qué es lo que querés de mí”. Él bramó como fiera salvaje, y me golpeó el cachete, luego el otro y de vuelta en la cabeza, y me hizo caer y, agarrando una maza, me pegó tres veces por la espalda y, tras me desvestir, en la misma espalda setenta y dos azotes con el knut. Y yo digo: “¡Señor Jesucristo, hijo de Dios, ayúdame!” Y lo mismo, lo mismo repito sin cesar. Amargo le es que no le diga yo: “¡piedad!” Cada golpe decía yo una oración, y en medio de la paliza grité le: “¡basta de pegarme!” Así mandó que parassen. Y yo hablo le: “¿por qué me pegás? ¿lo sabés?” Y él de vuelta mandó me pegar en los costados, y me soltaron. Yo empecé a temblar, y caí. Y él mandó me cargassen de vuelta en la barcaza: me engrillaron manos y pieses y tiraron me en un travesaño. Era otoño, la lluvia caía sobre mí, toda la noche estuve echado so las gotas... (Аввакум 1996)

Avvákum es un tipo particular de peregrino ruso. El viaje no lo transforma, lo reafirma, lo vuelve más inamovible. Andrés Siniavski, en su ensayo sobre la fe popular rusa, señala que la *Vida* de Avvákum se construye como una minuciosa enumeración de

todas las penas y tormentos soportados por la fe; él recuerda y pone en la cuenta cada golpe, cada palabra mala, cada penuria suya y de los suyos. No obstante, dice Siniavski, no se pone por encima de los demás, no se idealiza. Consigna simplemente. Ante el sufrimiento, a diferencia de la “comprensión” protestante y la “resignación” católica, la ortodoxia *elige* una vía activa. El de Avvákum es entonces un tránsito por los tormentos asumido como un tributo al Cristo, repetir su proeza para merecer el último día habitar junto a él.

¡Pero qué va a hacer! ¡Que todos los penantes sufran por el Cristo! Así será con la ayuda de Dios. Deso se trata, de sufrir por la fe del Cristo. Te gustaba, protopope, tratar con los buenos, que te guste ahora aguantar, desgraciado, hasta el final. Está escrito: “mas el que hasta el fin perseverare, este será salvo”. (АВВАКУМ 1996)

La prolongada errancia por la tierra rusa le será reemplazada poco después por el más crudo cautiverio que pueda imaginarse: esa celda de troncos cavada en la tundra helada, a pan y agua, durante catorce años. El nomadismo torturador se troca en sedentarismo igualmente torturador. De modo que nada cambia: es una nueva forma del camino de espinas, de marcha por los tormentos. Y la prisión tampoco lo desanima, breves destellan en sus memorias los momentos de desaliento y las murmuraciones, de las que inmediatamente hace contrición. Avvákum es un peregrino que ha llegado hace rato a la invisible ciudad de Kítiež. La ciudad de Kítiež es una imagen espiritual de raíz folklórica: esta ciudad legendaria, junto al lago Svietloiar, asediada por los tártaros, desapareció una noche por mediación divina, se habría hundido en el lago para salvarse del ataque. No obstante, los justos de este mundo pueden ver en el agua el reflejo de sus torres, oír las campanadas de sus iglesias, y aun bajar a ella por un camino que lleva hasta la plaza central. Volverá a hacerse visible para todos el Gran Día del Juicio. Pero Avvákum ya la ha encontrado.

La reclusión deja emerger al Avvákum escritor. Un escritor original que porfía en expresarse en su “amada y natural” lengua rusa. Además de su *Vida*, escribe durante su cautiverio el *Libro de las pláticas*, que incluye diez epístolas dirigidas a diferentes personas. Este formato es un pretexto para la reflexión y la prédica, orientada siempre fundamentalmente contra la “herejía nikoniana”, y en ellas Avvákum no deja de colar elementos autobiográficos. El *Libro de las interpretaciones* son artículos sobre los Salmos, Proverbios y el libro de la Sabiduría de Salomón, el libro de Isaías y diversas reflexiones sobre cómo vivir en la verdadera fe. También escribió las *Epístolas a los*

fieles, así como numerosas cartas a personas particulares, como la boyarda Feodosia Morózova –célebre por la pintura de Vasili Súrikov–, y, entre las más destacadas, las cinco “súplicas” –en tanto género epistolar particular– al zar Alexéi Mijáilovich y la definitiva a su sucesor Fiódor Alexéievich, que motivaría su sentencia a muerte.

El predicador, el apóstol de la verdad ortodoxa, privado de movimiento cobra nuevos bríos: escribe, se prolonga en la escritura y sus escritos llegan a destino: al zar, a sus amigos, a su familia. Es su voz la que no se acalla, y por vías imposibles llega incluso a otros sótanos-calabozos a miles de verstas, donde están pereciendo sus hijas espirituales Feodosia Morózova y su hermana Evdokía Urúsova. Y algo también tremendo: en esas frágiles condiciones, en esos frágiles soportes, en esa casi imposibilidad de conservación, en tanto literatura proscripta... ¡llegan hasta nosotros!

Señalamos que Siniavski se refiere a la *Vida* de Avvákum como confesión; cierto, la está escribiendo forzado por su padre espiritual y compañero de celda *stáreç* Epifañi, a quien por momentos se dirige y es el vigilante callado de este escrito. Pero es, precisa Siniavski, una confesión “a la hora de la muerte, significa que extremadamente sincera, honrada y directa” (Синявский 2001, 162). Su testimonio puede ser entonces leído como una estación más. La vida y la palabra: ¡qué lazo tan íntimo las une a lo largo de todas las letras rusas!

Sus huellas trazaron un calvario infinito por la vasta tierra rusa, y en la hoguera de Pustozersk muere incólume el frenético protopope Avvákum. Honra la frase de Corintios que anota en su *Vida*...: “Así que el que se piensa estar firme, mire no cayga”.¹

El pensador Nikolái Berdiáiev escribió en su libro *El espíritu de Dostoievski* que la literatura rusa posterior a Pushkin no habría seguido el camino de energía y alegría creadora abierto por este, sino que elegiría –toda ella– la “vía de la aflicción”, esta marcha por los tormentos de la que hemos estado hablando (Berdiaev 1978, 21). Y es que las ideas en Rusia no son “ideas”. Tal como nos lo explicó mil veces Dostoievski están encarnadas en los cuerpos, no son una nubecita volátil dentro o fuera de la cabeza, como queramos representárnoslas. El calvario de Avvákum, con la misma tozudez autosacrificial, lo recorrerán muchos otros hermanos suyos en los siglos venideros, tan aparentemente distintos en su complejión ideológica y tan sin embargo iguales en su firmeza moral, en su desprecio por el propio bienestar y la propia vida en aras de un

¹ Corintios, X, 12.

sueño más alto: los Radíshev, los decembristas, los petrashevskianos, los Chernyshevskis, y más acá los Mandelshtams, Brodski, Solžeñitsyn.

Varlam Shalámov, el autor de los *Relatos de Kolymá*, que pasó veinte años en campos de concentración soviéticos en el lejano oriente ruso –suerte que lo asimila al protopope dos siglos y pico después–, lo evoca en su poema “Avvákum en Pustozersk”:

No troncos, costillas

albergan mi iglesia;

no buena sonrisa,

el rostro del ser.

[...]

A Dios el camino

es uno ab aeterno:

remotos presidios

son su derrotero.

[...]

Cual polvo de plata

mi rastro es llevado,

en ígneas alas

al cielo elevado.

[...]

No hay más dulce suerte,

que vuelto ceniza

llamar a la puerta

del alma dormida...

Bibliografía:

Berdiáev, N. (1978) *El espíritu de Dostoievski*. Buenos Aires, Carlos Lohlé.

Аввакум (1996) «Житие протопопа Аввакума им самим написано». Изборник (1969) Сборник произведений литературы Древней Руси. Москва: Художественная Литература. [Avvákum, “Vida del protopope Avvákum por él mismo escrita”. *Compilación de obras literarias de la Antigua Rusia.*]

Синявски А.Д. (2001) Иван-дурак: очерк русской народной веры. Москва: Аграф. [Siniavski, *Iván el tonto: ensayo sobre la fe popular rusa.*]

HISTORIA Y POLÍTICA DE LOS PAÍSES ESLAVOS

La rosa soviética: *estalinismo y desestalinización* en la República Popular de Bulgaria (1944-1956)

Sofía Blanco Ivanoff Ialamoff (FFyL, UBA)

soblaiva@gmail.com

Resumen:

El presente ejercicio tiene como primer propósito analizar el proceso de *sovietización* de la República Popular de Bulgaria luego del triunfo del Frente de la Patria en 1946, bajo el mando de G. Dimitrov. Desde ese momento, se pusieron en marcha un conjunto de políticas claves a la hora de conducir a la nueva república hacia el socialismo, pero dicho proceso no fue arbitrario, ya que contó con la exclusiva supervisión de Stalin. Por ende, esta *sovietización* será entendida como *estalinización*, característica que abarcará tanto a la estructura estatal, como la estructura partidaria del futuro Partido Comunista Búlgaro (PCB). Partiendo de aquellas pautas ineludibles para la edificación del socialismo en Bulgaria, así como de las repercusiones que tuvieron en materia cultural, económica, política y social, se ejemplificará el alto grado de acatamiento a las directivas impartidas por Stalin y el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) como un comportamiento que reveló la imperiosa necesidad por parte de los dirigentes búlgaros, de acelerar la admisión de la república balcánica bajo la órbita de control y protección de la URSS. Asimismo, teniendo en cuenta el estrecho vínculo fomentado entre ambas repúblicas y partidos, se propone analizar cómo -en esta línea- se replicó el proceso emprendido por N. Kruschév durante el XX Congreso del PCUS luego de la lectura del “Informe Secreto” en febrero de 1956. Por consiguiente, la hipótesis del presente trabajo sostiene que la *desestalinización* iniciada en el seno de este partido tendrá consecuencias directas y sumamente significativas para el PCB. En este sentido, a pesar de que dichos procesos comenzaron en la cúspide de ambos partidos, y pretendieron conformar/contener ambas dinámicas de manera homogénea y análoga, la *desestalinización* al menos en la RPB no eliminó el “culto a la personalidad”, sino que en todo caso alumbró a otro “pequeño Stalin”.

Palabras clave: Estalinismo – desestalinización – URSS

Para reconstruir la historia de la experiencia comunista en la República Popular de Bulgaria (1946-1990) es necesario comprender que desde hace 20 años existe una gran renovación historiográfica. La apertura de los Archivos Estatales en 2006, junto con la proliferación de investigaciones por parte de historiadores –sobre todo búlgaros y rusos– contribuyeron al debate académico.¹ Sin embargo, conforme pasaron los años y a

¹ Algunos ejemplos son las producciones de: R. Daskalov. *Debating the Past: Modern Bulgarian History; From Stambolov to Zhivkov*. Budapest and New York. Central European University Press.2011.

la par del gobierno de turno, los mismos historiadores han postulado ciertas “verdades absolutas” a las que temen cuestionar, tal vez en el afán de moldear una nueva historia nacional un tanto más autóctona que la heredada del periodo comunista.²

Es interesante considerar un aspecto fundamental en esta reescritura de la historia búlgara, relacionado con el periodo 1944-1953. Aquel mítico 9 de septiembre de 1944 gozó de varias interpretaciones, pues pasó de ser el día en el que las tropas soviéticas liberaron al Reino de Bulgaria de las garras de una monarquía aliada al nazismo, a ser valorada como una “segunda liberación” estrictamente nacional, puesto que Bulgaria – antes con los turcos y ahora con los alemanes- siempre había estado bajo la tutela de una potencia extranjera y opresora. Con el triunfo del comunismo, todo pasado careció de sentido; un nuevo rumbo se le reveló al país de las rosas, y los brazos de la URSS - corporizada en J. Stalin- abrazaron a un territorio clave en la reconfiguración de Europa luego de la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, al desaparecer la república en 1990, el ferviente rechazo hacia los “años rojos” terminó desvalorizando a la mítica fecha, vaciándola de todo contenido extranjero para volverla así, lo mas nacional y pulcra posible.³

El primer problema surgió al analizar la forma en la que se plasmó el comunismo en Bulgaria, puesto que su caracterización osciló -y oscila- entre dos conceptos. Por un lado, soviétización: entendida como la reproducción de las estructuras administrativas -tanto estatales como partidarias- de un modelo “original” de la URSS, casi como un canon factible de trasplantar. Por otro, estalinización: comprendida como la reproducción de las estructuras administrativas -tanto estatales como partidarias- de la

I.Elenkov, D. Koleva, *Historiography in Bulgaria After the Fall of Communism: Did "The Change" Happen?* JF - Historein; Vol 4. 2003. V. Dimitrov. *Stalin's Cold War: Soviet Foreign Policy, Democracy and Communism in Bulgaria, 1941-48*. Palgrave. 2008. E. Novikova. *Bulgarian Stalinism Revisited* in V. Tismaneanu. *Stalinism Revisited. The establishment of communist regimes in East-Central Europe*. Central European University Press. 2009. P. Bielicki. *The Iron Curtain as an Aspect of the Sovietisation of Eastern Europe in 1949–1953*. Institute of Political Sciences, Kazimierz Wielki University. 2017. A. Applebaum. *Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe, 1944–1956*: Doubleday, 2012. D. Draganov, “1956 y los países del bloque del Este sin desestalinización”, *Historia Actual Online*. N°10. 2006

² Nos referimos a los análisis de: R. Crampton. *The Balkans since the Second World War*. Great Britain. Pearson Education Limited. 2002. Bulgaria. Great Britain. Oxford University Press. 1983, Wegs J.R. *The Cold War and the Sovietization of Eastern Europe*. In: *Europe Since 1945*. Palgrave, London. 1984. T. V. Volokitina, et al. (eds.), *Sovetskii faktor v vostochnoi evrope, 1944–1953* [The Soviet Factor in Eastern Europe 1944–1953], 2 vols. Moscow. ROSSPEN, 1999. J.Bell. *The Bulgarian Communist Party from Blagoev to Zhivkov*. Stanford. 1986. J. Bell (ed.) *Bulgaria in Transition: Politics, Economics, Society and Culture after Communism* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1998). V. Dimitrov, *Bulgaria: The Uneven Transition* (London: Routledge, 2001), G. Curtis. *Bulgaria. A country study*. Federal Research Division, Library of Congress. USA. 1993

³ Véase: D. Sharlanov. *Istoriia na komunizma b Balgariia*. Sofiia. Ciela. 2009

URSS durante el gobierno de Stalin, así como su concepción del poder y ejercicio del mismo. Asumir que son lo mismo omitiría matices que, para el caso búlgaro, esclarecen los estrechos vínculos que ambos países construyeron y prolongaron hasta 1989.

Optaremos por escapar al binarismo resultante de una tradición historiográfica que teme, hasta hoy en día, utilizar el concepto de estalinización para analizar el periodo 1944-1953, pero aplaude con bombos y platillos emplear “desestalinización” al hablar del impacto del XX congreso del PCUS en Bulgaria mediante su homólogo: el Pleno de Abril de 1956. Es evidente que referir al estalinismo tiene una connotación intrínsecamente peyorativa, más que si se emplease el concepto de soviétización. En definitiva, aquí lo que queda expuesto es un factor clave: la figura de Stalin y su rol durante el diseño de la Bulgaria comunista versus, la real autonomía de las fuerzas nacionales en el proceso. Por lo tanto, sostenemos que, si hablamos de la soviétización de Bulgaria, en realidad de lo que estamos hablando es lisa y llanamente de su estalinización. A partir de 1944 y fundamentalmente de 1946, lo que se observa es la total adopción de una forma específica de concebir al poder soviético ya sea en sus instituciones políticas, culturales, escolares, así como en lo respectivo a la economía, el desarrollo militar, el control del Estado, el partido y la sociedad. Lo que se impuso en Bulgaria fue la concepción del propio Stalin sobre qué y cómo debía ser el modelo soviético, aplicado a una Democracia Popular.

Si bien en septiembre de 1944 las tropas del Ejército Rojo lograron tomar control del país y junto al Frente de la Patria (FP)⁴ llevar a cabo un golpe de Estado que desplazó al pequeño Zar Simeón II, este distó de ser el comienzo de prácticas democráticas, al menos en política. Los siguientes dos años se ponen en marcha a manos del FP, pero puntualmente del PTB, mecanismos de control puramente estalinistas sobre políticos, militares y civiles, pero al no ser entendidos como mecanismos institucionalizados se suele menospreciar su impacto.⁵ Para comenzar, Georgui Dímitrov,⁶ líder del PTB, logró despejar de obstáculos su camino hacia el control total del FP avanzando contra

⁴ La coalición surgió en 1942 de una alianza propiciada por G. Dímitrov, y formada por el Partido de los Trabajadores (PTB), el ala izquierda de la Unión Agraria (BANU), el partido *Zveno*, y la Socialdemocracia búlgara. Contaba con el Ejército Rebelde de Liberación nacional como fuerza de choque.

⁵ Una de las consecuencias de usar con tantos recaudos el concepto de estalinización, al menos para el inicio de la naciente república, es que se menosprecia el rol fundamental que tuvieron ciertas prácticas a la hora de posicionar al Partido de los Trabajadores Búlgaro (PTB) en la escena política.

⁶ Titular hasta 1943 de la Comintern e impulsor de la estrategia de “frentes populares”. Dímitrov tenía una gran trayectoria dentro de las filas comunistas, había sido formado en la URSS, y gozaba de la confianza de Stalin siendo su mano derecha en cuestiones diplomáticas.

los agraristas G. M. Dímitrov y N. Petkov, y el socialdemócrata K. Lulchev. Luego, se realizaron las primeras purgas en el ejército y la administración pública; dato no menor es que los primeros once acusados fueron enviados a Moscú para recibir su juicio, y una vez juzgados, fueron devueltos a Bulgaria para ser sentenciados a muerte.⁷ También se persiguió a profesores universitarios y periodistas, ambos acusados de colaboracionistas con el régimen monarca-fascista del Zar Boris III. Asimismo, si hay un hecho que manifestó el inicio del régimen soviético estalinista es la aprobación de la Ley de Derecho Laboral para Personas Políticamente Peligrosas o Ley de Reformatorios – Albergues. Sancionada 6 de diciembre de 1944 por el Ministro del Interior A. Yugov, habilitaba a enviar “a toda persona sospechosa que amenaza el orden estatal y la seguridad del país a ser colocadas en refugios especiales de trabajo”.⁸ Así surgió el más conocido de los campos de trabajo forzado en Bulgaria, ubicado en la ciudad de Belene y comúnmente conocido como la “Siberia búlgara”; uno de los primeros fuera de la URSS. A la par, se establecieron los Tribunales Populares que para 1945 llevaban 2730 sentencias de muerte, impartiendo el terror con sesiones nocturnas que empleaban la tortura física a fin de obtener confesiones de los sospechosos.⁹ Con el regreso de G. Dímitrov el 7 de septiembre de 1945 - proveniente de la URSS y enviado por Stalin-, se llevaron a cabo elecciones generales con todos los partidos integrantes del FP, donde el líder logró imponerse a través de una maniobra audaz que restó representación de la oposición en puestos claves.

Los primeros meses de 1946, y aquí proponemos detenernos, hallamos lo que de allí en más será, en palabras de D. Draganov, la estalinización “abierta” de Bulgaria. (Draganov, 2006: 126) Sus características fundamentales estuvieron dadas por la institucionalización de las prácticas mencionadas, la reestructuración del aparato estatal

⁷ El 13 de septiembre de 1944, Dímitrov estando en Moscú recibió en un telegrama del C.C del PCB que señalaba: “en los primeros días de la revolución ajustamos cuentas con enemigos maliciosos, cayeron en nuestras manos”. Reproducción disponible on-line. Véase <http://decommunization.org/documents/t1.htm>

⁸ A. Yugov. AA.VV "Seguridad del Estado y Cambios en Bulgaria, septiembre de 1944 - diciembre de 1947", número de la Comisión de Archivos, 2011. Versión disponible on-line. <http://desebg.com/2011-01-13-09-24-44/2223-2015-03-24-08-06-35>

⁹ Sobre la disidencia dentro del partido, en 1946 Dímitrov esgrimió en una conferencia regional del PTB: “en el partido debe regir igualmente una disciplina consciente y voluntaria, pero de hierro; disciplina que se basa y deberá basarse sobre nuestra unidad de pensamiento [...] De ello se deduce, que, en nuestras organizaciones de partido, y en este Pleno, no puede haber lugar para grupos distintos, para fracciones y, en general, para nidos hostiles al partido. Allí donde éstos se manifiesten deben ser extirpados implacablemente y, si fuera necesario, el bisturí del partido debe entrar en acción». Véase G. Dimitrov, Discurso en la conferencia regional del Partido Obrero (de los comunistas) de Sofía. 1946. Disponible On-line: <http://politburo.archives.bg/bg/2013-04-24-11-12-48/dokumenti/1944-1949?start=50>

y el gobierno, instalando así la República Popular de Bulgaria y a la Gran Asamblea Nacional como órgano soberano.¹⁰ La neutralización y disciplinamiento del ejército, la persecución a líderes opositores (socialdemócratas y agrarios), la firma de los tratados de paz y la resolución del dilema “Macedonia”, se presentaron como temas prioritarios en la agenda del nuevo país. Pero, no solo por ello ponderamos en año 1946. Una de esas “máximas” a las que referimos, y que se han instalado en el campo de los estudios sobre la Bulgaria comunista, es que la auténtica soviétización entendida como estalinización ocurrió en 1947 debido a la sanción de la “Constitución Dímítrov”, el 5 de julio.¹¹ Calcada de la constitución de la URSS -diseñada por Stalin en 1936-, la misma aseguraba que todo el poder recaía en el FP, abolía la propiedad privada, establecía el total control del partido sobre organizaciones políticas, civiles, culturales y educativas, así como en materia económica y diplomática. Así pues, podríamos caer en la tentación de fijar aquí el inicio del estalinismo en Bulgaria, ya que es comprensible dado a que constatamos hechos claves que evidencian la imposición del modelo soviético estalinista, pero, estaríamos omitiendo que su implementación es previa. Siguiendo el planteo de L. Novikova: “es difícil aceptar el período de 1944-1947 como un "intermezzo democrático". El terror no era un fenómeno colateral; representaba la esencia misma de lo que estaba sucediendo”. (Tismaneanu, 2009: 290)

Puesto que durante esos años el país hizo “tabula rasa” a fin de asegurar una soviétización en clave netamente estalinista, reiteramos cuan significativo fue dicho periodo, sobre todo a la luz del aumento en el número de purgas, el sometimiento de los ejércitos de partisanos y organizaciones paramilitares, las disputas por construir un verdadero partido de trabajadores -y no de campesinos-, así como el control de periódicos y estaciones de radio a manos del PTB. El hecho de que se tome como inicio del estalinismo la puesta por escrito del mismo, visible en la constitución y en el surgimiento de la República Popular, oculta un devenir plagado de antecedentes. En pocas palabras, el problema de no reconocer al periodo inicial como estalinista es el resabio que aún queda por tratar de proteger a la figura de G. Dímítrov de la posterior

¹⁰ Desplazando a la monarquía mediante un referéndum donde el 97% de los ciudadanos optó por abolirla.
¹¹ Los análisis de R. Crampton en *Historia de Bulgaria*. Madrid. Akal ediciones. 2007 y L. Gibianskii. *THE SOVIET UNION AND THE ESTABLISHMENT OF COMMUNIST REGIMES IN EASTERN EUROPE, 1944-1954: A Documentary Collection* Institute of Slavic Studies – Russian Academy of Sciences -Norman M. Naimark- Stanford University (2004) ejemplifican esa línea de trabajo.

crítica al culto a la personalidad, que en definitiva no es más que una copia fiel de la vuelta a Lenin, promulgada por Krushev en el XX congreso del PCUS.¹²

Matizada la supuesta “paz” del periodo inicial, efectivamente a partir de 1947 y hasta 1953 la naciente república se estalinizó; aquí existe consenso.¹³ La construcción de un poder monolítico, patriarcal y paternal fue impulsada directamente por Stalin, quien demandó mayor colaboración por parte de Dímitrov y el PCB con el fin de consolidar su control sobre Europa del Este.¹⁴ Durante 1947-1949, Bulgaria terminó de adherir al modelo estalinista de estructuras tanto estatales como partidarias. La disciplina de hierro estuvo a la orden del día: la economía fue dirigida por el Estado, poniendo en marcha dos planes para acelerar el desarrollo industrial, al tiempo que se impulsó la colectivización forzosa de los campesinos. Se reformó el sistema educativo mediante la inclusión de nuevos manuales de estudio, y el aprendizaje del ruso como idioma obligatorio; la República Popular de Bulgaria se rusificó. También, se intervinieron universidades y se sometió a vigilancia a la por entonces *intelligentsia* nacional. El PTB cambió su nombre por Partido Comunista Búlgaro (PCB), y acató el centralismo democrático. Mientras, las persecuciones a opositores se intensificaron y hasta fracturaron internamente la coalición del FP. Las condenas a N. Petkov y K. Velchev - por traidores y conspiradores- pusieron en jaque a la dirigencia comunista, que ahora no solo perseguía a opositores, sino a viejos amigos: a los denominados “enemigos con carnet”.¹⁵ A su vez, se decretó la separación entre iglesia ortodoxa y Estado, la persecución a todos los cultos no ortodoxos, así como a los inmigrantes extranjeros y judíos. Con la fundación de la COMINFORM y la entrada en la CAME y el COMECON, Bulgaria debió acatar la estricta tutela de la URSS, al tiempo que se acercaba su verdadera prueba de fuego. Si hasta 1948 había existido la intención de formar junto a Yugoslavia una federación que agrupe a los pueblos eslavos del sur, cuando se efectuó la ruptura de relaciones entre J. Brotz Tito, y J. Stalin, al gobierno encabezado por G. Dímitrov y su cuñado V. Chervenkov no le quedó otra salida que

¹² Sobre el culto a la figura de Dímitrov véase: Apor, B., Behrends, J., Jones, P., Rees, E. (Eds.) *The Leader Cult in Communist Dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc*. Palgrave Macmillan. 2004

¹³ Véase E.Novikova. *Bulgarian Stalinism Revisited* in V. Tismaneanu. *Stalinism Revisited. The establishment of communist regimes in East- Central Europe*. Central European University Press. 2009. P. 299

¹⁴ Véase M. Savova, M Borden. *The politics of nationalism under communist in Bulgaria- Myths, memories and minorities*. School of Slavonic and East European Studies. University of London. 2001. (Versión on-line)

¹⁵ Véase: AA.VV. "Seguridad del Estado y Enemigos con carnet del partido" "1944-1991" Documento de la Comisión de Archivos, 2017. Disponible On-line. <https://comdos.bg/ds-i-vragat-s-partien-bilen> (original en búlgaro)

elegir un bando, y naturalmente fue el del “gran líder y maestro”.¹⁶ Yugoslavia representaba la rebeldía y el nacionalismo, algo inaceptable para la dirigencia soviética en Moscú. Dímítrov afirmaba que: “la democracia popular está por el internacionalismo. El nacionalismo es incompatible con la democracia popular. En el internacionalismo, en la colaboración internacional, bajo la dirección del gran Stalin, nuestro partido ve la garantía de la existencia independiente, de la prosperidad [...] Estimamos que el nacionalismo, cualquiera que sea la máscara con la que se encubra, es el enemigo del comunismo. Esto ha quedado demostrado, en efecto, por la práctica anticomunista del grupo nacionalista de Tito en Yugoslavia”. (Dímítrov, 1948) Por lo tanto, el PCB y Bulgaria debieron romper relaciones con Tito.

El 2 de julio de 1949 G. Dímítrov moría, y luego de ciertas intrigas palaciegas, asumía V. Chervenkov el mando la república y del PCB. En palabras de L. Novikova: “si el estalinismo como una práctica política se introdujo en Bulgaria inmediatamente después de la toma del poder comunista del 9 de septiembre de 1944, este se convirtió en un sistema completo después de 1947. El período de estalinismo está conectado con el nombre de V. Chervenkov. Stalin hizo la elección correcta: protegido a regañadientes, pariente de Dímítrov, entrenado en la escuela de la KGB, Chervenkov completaría la conversión del BCP en una dictadura de un solo hombre”. (Novikova,2009:299) El nuevo rostro del PCB fue consciente de cuán necesario era cuidar el vínculo con la URSS y con el propio Stalin, y el caso de T. Kostov demostró la lealtad de Chervenkov. Kostov, quien había sido presidente del Consejo de Ministros y Secretario General del Comité Central del PCB, y por ende principal rival de Chervenkov en la disputa de poder, fue acusado de traidor y nacionalista al promulgar la Ley de Secretos Oficiales en diciembre de 1948. La ley restringía el envío de información clasificada de Bulgaria hacia la URSS. Al mote de traidor, se le sumó el de “titoista”, y la sugerencia de un juicio ejemplar llegó a oídos de Chervenkov. Stalin en persona digitó su futuro: la sentencia de muerte, puesto a que “el camarada T. Kostov ha cometido un grave agravio político”. Pero eso no bastaba, había que condenar “(...) enérgicamente este error emitiendo inmediatamente una orden para que las autoridades proporcionen la información solicitada por los representantes soviéticos”. (AA. VV, 2017:190) En definitiva, lo que no podía peligrar era la alianza entre Moscú y Sofia.

¹⁶ De esta manera, Chervenkov elogiaba a Stalin. Véase V. CHERVENKOV. EL FRENTE DE LA PATRIA Y SUS FUNCIONES IMPEDIDAS. INFORME ENTREGADO EN EL TERCER CONGRESO DEL FRENTE DE LA PATRIA. 1952. Disponible on-line: <http://www.revolutionarydemocracy.org/archive/chervenkov.htm>

Muertos Dímitrov, V. Kolarov y T. Kostov, y con la oposición silenciada, Chervenkov se ocupó hasta 1953 de construir un partido centralizado, sin disidentes y fuertemente burocratizado. Su gestión emuló a la que ejercía Stalin en la URSS, sobre todo al fusionar los cargos de Primer Ministro y Secretario General del PCB en su persona. Pronto, se ganó el apodo de “pequeño Stalin”, algo que lo enorgullecía, sobre todo de cara a la lucha contra el Mariscal Tito. Nuevamente, existe un consenso en denominar a estos años como exponentes de un “culto a la personalidad” resultante del fortalecimiento de la figura de Chervenkov. Esto es real, puesto a que se consolidó el estalinismo en su máximo esplendor como una política de Estado y partido, ahora unidos y totalmente en manos del PCB. Aun así, los manuales escolares con los retratos de Chervenkov, Dímitrov, Stalin y Lenin, la imposición del Realismo Socialista en el arte y la cultura, así como el aumento de las purgas y deportaciones, no son resultado exclusivo de la gestión V. Chervenkov.

Sin embargo, la muerte de J. Stalin en marzo de 1953 provocó cambios irreversibles en el PCUS y en la URSS, pero también impactaron a Bulgaria, porque si “la URSS estornudaba, Bulgaria se resfriaba”.¹⁷ Tal vez era muy pronto, pero el pueblo búlgaro manifestó a viva voz su descontento hacia el régimen local a través de huelgas en las principales fábricas y granjas colectivas. A su vez, para el año 1951 la publicación de la novela *Tabaco* por el escritor disidente D. Dimov ya había contribuido a una incipiente crítica al sistema puesto que resumía la vida política del país durante los últimos años. La estrecha relación que unía a Chervenkov con Stalin, si había sido en vida del último su principal fortaleza, una vez muerto, se transformó en su mayor debilidad; la filiación entre ambos fue ineludible. Entonces, e incluso antes de recibir órdenes explícitas de Moscú, el líder búlgaro encaró un tibio proceso de distensión del terror -purgas y persecuciones políticas-, al tiempo que permitió el florecimiento de cierta oposición constructiva. Se reestablecieron relaciones con Grecia, Yugoslavia y Estados Unidos, a la par de medidas para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. En 1954 Chervenkov hizo su apuesta más radical, desdobló los cargos que él mismo había unificado permitiendo que asuma el mando del partido su futuro verdugo: T. Zhivkov, al tiempo que él conservaba el cargo de Primer Ministro. Este precipitado cambio de rumbo respondía a la inestabilidad del PCUS y a la incipiente llegada de N. Krushev al poder, quien se posicionó por sobre sus adversarios atreviéndose a hacer lo que las

¹⁷ Frase atribuida a T. Zhivkov durante las negociaciones con N. Krushev para incorporar a Bulgaria a la URSS como su decimosexta república en el verano de 1963.

circunstancias demandaban... Ni más ni menos que una crítica. La misma, fue canalizada mediante la lectura del Informe Secreto durante el XX congreso del PCUS celebrado en la segunda quincena de febrero de 1956, y en donde el concepto “culto a la personalidad” adquirió vida propia, dotando de aire fresco a todos los partidos comunistas del mundo. La condena a Stalin, su mandato y concepción del poder, el Estado y el partido fueron tema en cada mesa de debate; claro que puertas adentro.

Arribando a 1956 el verdugo estaba listo. T. Zhivkov, un joven de gran trayectoria dentro de las filas partidarias, logró reaccionar a tiempo apelando a la vieja y conocida estrategia búlgara: consultar a Moscú. Gracias a su gran amistad y contactos diarios con N. Krushev, este replicó prontamente la autocrítica ejercida por el PCUS, dando origen al Pleno de Abril. Solo dos meses transcurren entre ambos cónclaves, motivo claro para comprender la simbiosis existente entre los dos países, pero aún más, cuán dependiente era Bulgaria de la URSS. Para ejemplificar esta relación se puede recurrir a los discursos que ambos brindaron a sus respectivos auditorios. Mientras que Krushev declaraba que: “(...) el culto a la persona de Stalin creció gradualmente, culto que en momento dado se transformó en la fuente de una serie de perversiones excesivamente serias de los principios del Partido, de la democracia del Partido y de la legalidad revolucionaria (Krushev,1956:24),T. Zhivkov reproducía: “en la vida del partido, el culto a la personalidad conducía prácticamente al menoscabo del papel del partido, a infracciones de las normas y principios leninistas de vida partidaria; rebajaba la importancia de la dirección colectiva, obstaculizaba el despliegue de la democracia interna. (Zhivkov: 1986, 151). En resumidas cuentas, el Pleno de Abril funcionó como una válvula de escape tal cual fue el XX congreso, a fin de salvar al partido de lo que podría haber sido su abrupto colapso. Tanto en la URSS como en Bulgaria, preservar la estructura partidaria resultó vital, y ambos líderes supieron cómo hacerlo.

Ahora bien, ¿es válido hablar de desestalinización durante 1956 -al menos- para el caso búlgaro? Aquí los análisis de D. Draganov, postulando la ausencia total de un verdadero proceso de desestalinización (Draganov, 2006: 128), y E. Novikova, que lo acepta, pero lo caracteriza como ineficiente, lento y reluctante (Novikova; 2009: 301), cuestionan otra máxima sostenida por la tradición historiográfica: la existencia de una desestalinización “pura” basada en un cambio rotundo del Estado, partido, economía, cultura y sociedad bajo Zhivkov.¹⁸ En consonancia, sostenemos que de ninguna manera

¹⁸ Véase, por ejemplo, R. Crampton. *Bulgaria*. Oxford University Press. 2007. P.341

se debe aplicar dicho concepto sin antes aclarar que solo es válido si hace referencia a una condena estrictamente moral al culto a la personalidad de Chervenkov. En todo caso, si entendemos a la desestalinización como Deshielo –o sea un clima de distensión de las prácticas estalinistas impulsado por Zhivkov, dirigido puntualmente hacia la cultura y la sociedad–, estaremos en condiciones de comprender las reservas del mismo y su escasa efectividad política.¹⁹

Lejos de implicar cambios profundos en el régimen, justamente el caso búlgaro es el mejor exponente de sus límites, y de cómo la dependencia política hacia la URSS truncó todo desarrollo autónomo. A pesar de no tener físicamente a Stalin, el país había sido víctima de su caricatura: Chervenkov, y, por lo tanto, podía llevar a cabo una desestalinización sin Stalin. El culto a la personalidad los había unido, y tal como el PCUS volvió a Lenin, el PCB volvió a Dímítrov. La gran paradoja es que si, luego del Pleno de Abril de 1956, el PCB creyó que había extirpado el culto al líder –sus supuestas desviaciones–, con los años, la historia se encargó de demostrarle lo contrario.

La estalinización de Bulgaria fue extremadamente efectiva, ya que había comenzado con Dímítrov, pero se consolidó con T. Zhivkov. Del Pleno de Abril no surgió una república realmente democrática, sino un hombre capaz de perpetuarse por más de 30 años en el gobierno, sobreviviendo a cuatro líderes soviéticos, y llegando a impulsar la incorporación de Bulgaria a la URSS. Zhivkov había aprendido bien la lección, y gracias a su habilidad política logró entablar relaciones carnales con la madre Rusia. En sus últimos años admitió que: “el Pleno de Abril fue básicamente neo-estalinista. No podría hablarse de un cambio bajo las circunstancias en la comunidad socialista y el mundo. [...] La mayoría de las personas del Politburó estaban conectadas con la política anterior y querían que continuara”. (Zhivkov, 1993: 98) Era 1956, se acercaban los tanques a Hungría, y no había lugar para titubeos.

En conclusión, si Bulgaria se transformó en la “rosa soviética” fue gracias a Stalin y las políticas implementadas por el PCB de la mano de Dímítrov y compañía. Pero de la planta solo brotó una flor: T. Zhivkov, quien encarnó los ideales de un estalinismo maduro, capaz de sostenerse sin la presencia de su mentor. Sabiendo que “debemos ponernos periódicamente los relojes en hora con la dirección del PCUS”, este logró hacer de su mandato, ya no un estalinismo sino un “zhivkovismo”; tal vez el auténtico

¹⁹ Sobre el Deshielo en Bulgaria, véase: S. Blanco Ivanoff. *Primaveras Heladas: Bulgaria después de 1956. Aproximaciones en torno a un Deshielo Cultural*. Disponible on-line: <http://cdsa.aacademica.org/000-010/183>. Sobre la desestalinización entendida como deshielo, véase: R. Immerman, P. Goedd. *The Oxford handbook of the Cold war*. Oxford University Press. 2013

resultado político si hablamos de una desestalinización en Bulgaria. El “estalinismo a la búlgara” continuó, y a veces convivió –al menos durante los años de Krushev– con tímidas oleadas de liberalización. En efecto, las relaciones con la URSS y el PCUS se mantuvieron firmes. Ninguna de las decisiones de Zhivkov escapó a Moscú que, en definitiva, junto con el fortalecimiento de su persona como depositaria total del poder, resultaron en la mayor herencia de aquel periodo inicial que había dado origen a las fuertes raíces que sostenían a la gran “rosa soviética”.

Bibliografía:

AA.VV. "Seguridad del Estado y" "The Enemy with Party Ticket "1944-1991"
Documento Documental de la Comisión de Archivos, 2017, 520 páginas. Disponible On-line.

Daskalov R. *Debating the Past: Modern Bulgarian History; From Stambolov to Zhivkov*. Budapest and New York. Central European University Press. 2011

Dimitrov V. *Stalin's Cold War: Soviet Foreign Policy, Democracy and Communism in Bulgaria, 1941-48*. Palgrave. 2008.

— Informe al Vº Congreso del Partido Obrero (comunista) búlgaro, 1948. Versión on line: <http://bitacoramarxistaleninista.blogspot.com/search/label/Georgi%20Dimitrov>

Draganov D. “1956 y los países del bloque del Este sin desestalinización”, *Historia Actual Online*. Nº10. 2006

Crampton R. *The Balkans since the Second World War*. Great Britain. Pearson Education Limited. 2002.

— *Bulgaria*. Great Britaín. Oxford University Press. 2007.

Krushev N. *Informe Secreto al XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética*, Buenos Aires. Gure. 1956.

Novikova E. Bulgarian Stalinism Revisited in V. Tismaneanu. *Stalinism Revisited. The establishment of communist regimes in East- Central Europe*. Central European University Press. 2009.

Zhivkov T. *Sreshtu niakoi lizhi*. Bourgas. 1993.

— La política cultural del socialismo. Sofía. Sofía Press. 1986

Las políticas para el retorno de los refugiados y desplazados en Bosnia-Herzegovina. Reflexiones sobre un Estado en construcción

Matías Figal (CEG-UNTREF/FSOC-UBA/CONICET)

matiasfigal@gmail.com

Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becario doctoral del CONICET con sede en el Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF). Maestrando en Sociología Política Internacional (UNTREF) y doctorando en Ciencias Sociales (UBA). Miembro del Observatorio de Crímenes de Estado (FSOC-UBA). Docente adscripto en la cátedra Historia de Rusia (FFyL-UBA).

Resumen:

Durante la guerra en Bosnia-Herzegovina (1992-1995) se produjeron una serie de crímenes contra la población civil que se han identificado con el término de limpieza étnica: en el marco de proyectos políticos nacionalistas, con la intención de homogeneizar étnicamente territorios caracterizados por su distribución heterogénea, los perpetradores recurrieron al aniquilamiento de población, a su traslado forzoso, a la destrucción cultural, etc. Así, más de la mitad de los habitantes de Bosnia-Herzegovina se convirtieron en refugiados o en desplazados internos. En los Acuerdos de Paz que pusieron fin a la guerra se propuso revertir ese movimiento de población, con el retorno de los refugiados y desplazados a sus hogares de origen. En los enfoques y decisiones sobre esta cuestión se desprenden determinadas interpretaciones del conflicto que poseen las instituciones estatales bosnias, agencias de la ONU y de la Unión Europea, además de la noción de un camino a seguir que se indica acríticamente. En las políticas para el retorno de los refugiados se evidencian, además, los desafíos propios de la pretensión de gestionar el movimiento de las poblaciones en el marco de un estado que se está haciendo, y debe proveerse los instrumentos necesarios al tiempo que proyecta las intervenciones espaciales. Mediante el análisis de documentos, declaraciones, bibliografía secundaria y otras fuentes, se pretende indagar en las representaciones, considerando el rol relevante que estos discursos, producidos desde un espacio oficial, tienen respecto a consecuencias tanto simbólicas como materiales.

Palabras clave: Bosnia-Herzegovina - políticas de retorno - discurso estatal - legitimidad

I. Introducción

1) Bosnia post-Dayton, un Estado fragmentado

Cuatro días después de que se hubiera firmado la paz en Bosnia-Herzegovina (BH)¹, un periodista del diario *Oslobodjenje* de Sarajevo, Hamza Bakšić, escribió acerca de los desafíos que debía enfrentar el nuevo Estado que surgía. Dado que el reconocimiento se lo tenían que dar sus ciudadanos (y no la ONU), sostenía que un Estado se define a través de la capacidad de sus funcionarios de hacer lo que prometen. Como ejemplo de dicha evaluación, mencionaba la cuestión del retorno de los refugiados que había dejado la guerra (Bakšić, 1995).

Más de dos décadas después, esa problemática sigue vigente². También sigue siendo un interrogante cuál es la *capacidad estatal* de Bosnia. En esta ponencia se tomará la primera temática para observar un aspecto de la segunda. Utilizando documentos estatales referidos a las políticas de retorno se buscará una aproximación al discurso *oficial* en la BH de Dayton.

Diez años después de la nota de Bakšić, Bliesemann de Guevara apuntaba que, caracterizado por elementos asociados a estructuras paralelas de gobierno, “la evolución de un Estado concebido como un campo autónomo de actividad ha permanecido incompleta en BH” (Bliesemann de Guevara, 2005: 5)³. Recientemente Andjelić cerraba una reflexión sobre la cuestión preguntándose, retóricamente, si realmente podía considerarse a Bosnia-Herzegovina como un Estado moderno y que funciona (Andjelić, 2014). Cabe agregar que sigue siempre presente la amenaza de una desintegración o mayor división del país.

Analizando diferentes modos de conmemorar la guerra de los 90, Moll (2013) señala que BH, como ningún otro país, tiene tres memorias oficiales; es decir, lo oficial se

¹ El General Framework Agreement for Peace in Bosnia and Herzegovina (Marco Acuerdo General para la Paz en Bosnia-Herzegovina) es firmado el 21 de noviembre de 1995 en Dayton y se ratifica el 15 de diciembre en París. La fecha de inicio de la guerra en Bosnia suele situarse en abril de 1992.

² Durante la guerra más de 2, 2 millones de personas debió dejar sus hogares, de una población de 4 millones. 1,2 millones se instalaron fuera de Bosnia, mientras que el millón restante se estableció en otra región del país. En 2017 se estimaba que había 18748 personas con estatus de refugiados, mientras que 98574 eran desplazados internos. Se calcula que retornaron 1060000 personas, 610 mil como desplazados internos y 450 mil como refugiados. Los retornos de minorías, término que se retomará más adelante, serían 47 mil. Como se aclara en varios documentos, no hay un número preciso de retornos verdaderos, ya que en muchos casos, tras la reposición de la vivienda, se decidió venderla o cambiarla. Por supuesto, desde su implementación, el proceso de retorno implicó una multiplicidad de cuestiones, desde presiones internacionales hasta resistencias locales, entre otras, que no son analizadas aquí.

³ Todas las citas provenientes de textos que en la bibliografía se consignen en idioma distinto al español han sido traducidas por el autor de esta ponencia.

caracteriza por la *competencia* y la *fragmentación*, como reflejo de una configuración peculiar⁴. Es en este marco que interesa preguntarse por cuál es la voz estatal⁵.

Para ello se utilizan lo que podrían definirse como *informes oficiales*. Según Bourdieu (2014), un informe oficial “no es más que un discurso común, pero un discurso performativo, que se envía a quien lo ha solicitado y que, al encargarlo, le ha concedido por anticipado una autoridad” (Bourdieu, 2014: 25). Siguiendo la terminología del autor, los documentos a analizar pueden verse como *actos típicos de Estado*. En este sentido su función es, en parte, “producir una visión oficial que se imponga como la visión legítima” (Bourdieu, 2014: 29)⁶. ¿Qué *visión legítima* puede imponer un estado como el de Bosnia? En este trabajo la intención es explorar ese tema en el marco de las políticas para el retorno de los refugiados y desplazados internos elaboradas por instituciones estatales, o con participación del mismo (en todos los documentos, también, hay, en mayor o menor medida, una participación de agencias u organismos internacionales sea en su elaboración escrita, financiamiento, u otra área, lo cual es un dato a tener en cuenta en sí mismo)⁷.

Hay que señalar que justamente el conflicto armado que sucedió al reconocimiento internacional de BH como Estado independiente de una Yugoslavia ya trunca, se explica en parte por una disputa sobre si debía existir o no un Estado bosnio (Burg y

⁴ Según los Acuerdos de Dayton, Bosnia es un estado de sus tres pueblos constituyentes (bosnios –o bosnios musulmanes–, serbios y croatas) y “otros” (así dice la Constitución), que se compone de dos entidades, la Federación de Bosnia-Herzegovina (FBH) (con mayoría de habitantes bosnios y croatas) y la República Sprska (RS) (con mayoría de serbios), y un distrito autónomo (Brčko). La presidencia se compone de 3 miembros, uno de cada grupo constituyente (los *otros* no están representados). La Federación se divide a su vez en 10 cantones. Hay un alto nivel de descentralización en la toma de decisiones y las responsabilidades gubernamentales. A la vez, existe el cargo de Alto Representante de la ONU quien, legalmente hasta que todo lo acordado en Dayton se cumpla, es la máxima autoridad del país.

⁵ Es decir, la voz del Estado de BH en su nivel más *jerárquico* –y quizás menos efectivo–, no de sus entidades, su distrito autónomo, sus cantones, etc. Por otro lado, una señalización evidente: no pueden abordarse en esta ponencia un montón de cuestiones que serían necesarias considerar para completar el tema abordado, como un análisis más profundo de los eventos políticos, una descripción más detallada de la organización burocrático administrativa y otros etcéteras. Además, está claro que no sólo el Estado es un conjunto de instituciones, configuraciones burocráticas distintas, sino que están en disputa, tanto entre ellas (ministerio 1 contra ministerio 2), como al interior de las mismas (luchas de poder dentro del ministerio 1). Si bien ello debe tenerse presente, la intención aquí es tratar a todos estos documentos como representando, al fin y al cabo, decisiones del Estado, que hablan por él (y tal vez puede decirse que lo definen).

⁶ Cabe aclarar que sin pretender entrar en un debate sobre qué es lo *estatal*, o más exactamente, qué es el Estado, se toma como punto de apoyo para el análisis una de las funciones que le otorga Bourdieu (2014), esto es, ser una especie de *banco central de capital simbólico*.

⁷ Lógicamente, la selección de los documentos no es exhaustiva, aunque espera ser representativa para el análisis que se presenta (que en todo caso no deja de ser exploratorio). En este sentido, Bourdieu (2014) sostenía que todos los documentos sólo hablan si se tienen preguntas para hacerles, y que hay que explicitar eso para asombrarse de cosas que pasan desapercibidas, lo que espera lograrse con los materiales que se utilizarán aquí.

Shoup, 2000). Una de las características más significativas de la guerra fueron las prácticas que se englobaron bajo el término de *limpieza étnica*. Como sostiene Bougarel (2013), la separación espacial entre las comunidades que así se ha producido es uno de los efectos más durables del conflicto, y no ha podido ser revertida por los movimientos de población de la posguerra.

En efecto, los acuerdos de paz imponían la condición del retorno para todos los que debieron dejar sus casas. Al ser una de las tareas de más dificultad impuestas al Estado institucionalizado en esos acuerdos, la cuestión del retorno involucra una gran cantidad de dimensiones. Entre ellas, la puesta en juego de *representaciones* sobre Bosnia y la construcción de una *materialidad* (en forma de agencias y funcionarios estatales, leyes, financiamiento, infraestructura, etc.) sobre la que hacer efectivas las intenciones.

No hay espacio aquí para discutir en profundidad la cuestión de la limpieza étnica y todas las interpretaciones y explicaciones que ha generado (para una discusión en profundidad, ver por ejemplo Calic 2009). La definición que dio la Comisión de Expertos de la ONU en 1994, y sigue siendo utilizada, describe a la limpieza étnica como “volver un área étnicamente homogénea usando la fuerza o la intimidación para remover de un área determinada personas de otro grupo étnico o religioso” (UNSC, 1994: 5)⁸.

2) El Anexo 7, para volver a unir las partes

Como sostienen Toal y Dahlman (2011), durante los '90 hubo dos intentos para rehacer Bosnia. Uno se lo adjudican a fuerzas *etnonacionalistas* que hicieron una “guerra contra Bosnia como una entidad estatal distintiva con comunidades étnicamente entremezcladas compartiendo una vida común” (Toal y Dahlman, 2011: 8). A su vez, para lidiar con las consecuencias de la guerra, se generó un proyecto internacional para reconstruir a Bosnia: el proceso de retorno de refugiados y desplazados por el conflicto.

⁸ Esta misma definición se fue desarrollando en el curso del conflicto. Hay que señalar que si bien todas las fuerzas involucradas cometieron graves violaciones a los derechos humanos, suele haber consenso en que las prácticas de limpieza étnica las cometieron con mayor sistematicidad las tropas nacionalistas serbias y, aunque quizás en menor medida, también las croatas. Sobre el accionar del liderazgo nacionalista bosnio musulmán Bougarel sostiene que “unidades del ARBiH [Ejército de la República de Bosnia-Herzegovina, liderado principalmente por nacionalistas bosnios musulmanes] cometieron graves crímenes (...) pero no recurrió a la limpieza étnica de manera sistemática, y no la elevó al rango de instrumento legítimo para la creación de un estado-nación bosniaco” (Bougarel, 2015: 212).

Así, el Anexo 7 de los acuerdos de paz (“Acuerdo sobre refugiados y personas desplazadas”)⁹ establece en su Artículo I que “[T]odos los refugiados y las personas desplazadas tienen el derecho de retornar libremente a sus hogares de origen” y que el “retorno temprano de refugiados y personas desplazadas es un objetivo importante de la solución del conflicto en Bosnia-Herzegovina”¹⁰.

El hecho de retornar al “hogar” constituía una novedad, ya que “los programas de repatriación de la ACNUR eran al país de origen, no necesariamente retornar personas a la ubicación exacta de su hogar previo” (Harild, y otros, 2015: 86)¹¹.

En retrospectiva, los Acuerdos de Dayton, mirados en lo que respecta a la organización administrativa-territorial, y a lo establecido en el Anexo 7, parecen sostener una especie de equilibrio con las posturas irreconciliables de los partidos nacionalistas previas a la guerra y que terminarían desembocando en el conflicto armado. Si se sigue a Jansen (2006), la “violencia de los ’90 en Bosnia-Herzegovina estuvo legitimada con referencia a la incompatibilidad de conceptualizaciones en competencia del ‘hogar’, entendido como ‘patria’. Los discursos nacionalistas opuestos representaban sus campañas militares como operaciones defensivas, protegiendo y/o creando un territorio donde sus nacionales estarían ‘en casa’.” (Jansen, 2006: 179). Como se observa en la serie de declaraciones que desde fines de 1991 irán dando origen a la República Srpska, esta ligazón entre la nación y el territorio en el marco de las políticas del nacionalismo serbio se irá estrechando¹². Algo similar puede decirse de la

⁹ Este anexo fue firmado por la República de Bosnia-Herzegovina, la Federación de Bosnia-Herzegovina y la República Sprksa. Cabe señalar, en el marco de la cuestión de la legitimidad, que la firma por parte de la FBH vino de Jadranko Prlić, mientras que Momčilo Krajišnik lo suscribió por parte de la RS. Ambos fueron condenados posteriormente por crímenes de guerra en el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia

¹⁰ Para lo cual se imponía también la obligación de asegurar las condiciones para el retorno (Artículo I.2 y I.3). Vale señalar que el derecho al retorno está plasmado también en la Constitución de Bosnia, es decir, el Anexo IV de los Acuerdos de paz. Ver Artículo II.5. Cabe destacar que el derecho a retornar incluía al derecho a la reposición de la propiedad si esta había sido ocupada, y a la compensación por propiedad imposible de ser devuelta.

¹¹ Según el Artículo I.5 del Anexo 7, las partes deben recurrir al Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados para desarrollar el plan de repatriación. El rol de la ACNUR por razones de espacio no puede ser analizado aquí. Para conocer su marco legal en lo que a la repatriación se refiere, ver ACNUR (2005).

¹² Partiendo de la “Decisión sobre la formación de la Asamblea del pueblo serbio en Bosnia-Herzegovina” (24-10-1991), la cual se presenta como el “órgano más representativo y legal del pueblo serbio en Bosnia-Herzegovina”, se pasa un mes más tarde, tras un referéndum, a la “Decisión de los proclamados distritos autónomos serbios en BH” (21-11-1991), que establece ya una serie de territorios definidos como distritos o regiones autónomas (en el marco de BH como una unidad federal de Yugoslavia), para finalizar, el 9 de enero de 1992, con la “Declaración sobre la proclamación de la República del pueblo serbio de Bosnia-Herzegovina”, como una unidad federal de Yugoslavia. Poco después, la República Srpska perdería su referencia a Bosnia-Herzegovina en el nombre y finalmente, la República Srpska sería legitimada en Dayton (todos estos documentos se encuentran en Tudman y

actuación del liderazgo nacionalista bosnio croata, con el establecimiento de la “Comunidad Croata de Herzeg-Bosna” (18/11/1991), en una serie de municipalidades determinadas, y señalando su respeto al gobierno de BH mientras sea independiente frente a cualquier tipo de Yugoslavia¹³. Por su parte, el gobierno de la República de BH liderado por el partido nacionalista bosnio musulmán (Partido de Acción Democrática, SDA) se manifestaba más visiblemente por el mantenimiento de la unidad territorial de Bosnia, y la defensa de su carácter plurinacional¹⁴. Esto acercará al gobierno a representantes de los partidos *ciudadanos* (esto es, con programas no nacionalistas), aunque el SDA mantendrá el control. Si bien coqueteará con la tentación de un mini-estado musulmán (Bougarel, 2015), evidenciándose serias disputas internas, es el partido nacionalista que más queda ligado a mantener a la integridad territorial de BH¹⁵.

En este sentido, una de las críticas que se hicieron a Dayton se basa en la legitimación de “la conquista de territorios por la fuerza y la previa ‘limpieza étnica’ de esos territorios”. (Taibo, 1996: 49). Por ello, Begić (1997) se refería al Anexo 7 como “uno de los elementos fundamentales en la entera construcción del acuerdo de paz para BH con su tarea general –mitigar las consecuencias de la práctica monstruosa en los cinco años precedentes de persecución étnica” con lo que “tiene un papel irremplazable en la consolidación de la paz en el espacio bosnioherzegovino” (Begić, 1997: 291).

La política del retorno queda entonces en el marco de un debate mayor sobre la organización –y quizás también la legitimidad– estatal de Bosnia. Por ello, se fue

Bilić, 2005). Cabe aclarar que el liderazgo del nacionalismo serbio en este período lo ejerció el Partido Democrático Serbio (SDS), de Radovan Karadžić. Hoy el liderazgo del nacionalismo serbio lo ostenta Milorad Dodik (y su Alianza de Socialdemócratas Independientes, SNSD)

¹³ A fines de agosto de 1993, pasaría a conformarse la “República Croata de Herzeg-Bosna”, sobre el territorio de la comunidad, como un estado del pueblo croata en Bosnia-Herzegovina. En teoría, dejó de existir al integrarse a la Federación de Bosnia-Herzegovina en 1994, tras los Acuerdos de Washington. Sus símbolos siguen siendo utilizados, pese a ser declarados inconstitucionales por la Corte Constitucional de BH. Tanto en ese momento como ahora, el nacionalismo croata en Bosnia lo representa la Comunidad Democrática Croata (HDZ)

¹⁴ Esto se ve por ejemplo en una entrevista a Alija Izetbegović, líder del SDA y luego presidente de BH, previa a las elecciones de 1990 (“nuestro partido interviene para la construcción de una república ciudadana (...) Nada puede unirnos mejor que una república ciudadana porque no podemos hacer de Bosnia un estado nacional”-Tijanić, 1990), o, ya durante el conflicto, en la “Plataforma para las actividades de la Presidencia de BH en condiciones de guerra” (26-06-1992), que describe a BH como una comunidad multinacional y multirreligiosa. Esto se ve reforzado en publicaciones durante el conflicto destinadas al plano internacional (como ejemplo, la carta de mayo de 1992 de Haris Silajdžić, ministro de Relaciones Exteriores, dirigida al presidente del Consejo de Seguridad de la ONU, donde se indica que la limpieza étnica está erradicando la herencia multicultural y religiosa – UNSC, 1992).

¹⁵ Es importante señalar que los proyectos políticos nacionalistas no pueden concebirse de modo monolítico. No sólo existían partidos políticos diferentes que buscaban representar al mismo grupo nacional, sino que dentro de los partidos que logran la hegemonía de la representación se produjeron disputas entre sectores con ideas opuestas al interior.

desarrollando como uno de los puntales del Anexo 7 lo que se denominó como *retornos de minorías*, un término técnico para referir a los que regresan a un área donde predomina otro grupo étnico¹⁶.

Cabe recordar que Dayton se enmarca en una “triple transición”: guerra a la paz, monopartidismo a democracia liberal, economía socialista a economía de mercado (Bougarel, 2005). En ese marco se despliegan las políticas para el retorno de refugiados y personas desplazadas.

II. Políticas de retorno, o maneras de (re)hacer un estado

1) Primeros años

El Anexo 7 estableció en su capítulo II, Artículo VII, una “Comisión para las personas desplazadas y los refugiados” que terminaría conformándose como Comisión para los reclamos de bienes raíces (CRPC, por sus siglas en inglés)¹⁷. Como explica Pretittore (2003), el mandato de esta Comisión era recibir y decidir reclamos por bienes raíces (ya sea por retorno de propiedad o por compensación)¹⁸.

En 2004 publicó su informe de fin de mandato, el cual duró entre 1996 y 2003. Por su parte, la CRPC fue una de las organizaciones que en 1999 dieron origen al Plan de Implementación de la Ley de Propiedad (PLIP, por sus siglas en inglés)¹⁹, el cual según Pretittore adoptó una estrategia basada en criterios legales asociados a derechos individuales “en oposición al progreso vía acuerdos políticos” (Pretittore, 2003: 13).

El Reporte de fin de mandato de la CRPC y el Documento Marco Inter-Agencia de la PLIP son útiles para realizar una primera aproximación oficial a la cuestión de los refugiados y desplazados. El primero menciona que la “limpieza étnica fue una

¹⁶ Como explica Brubaker (2013) la ACNUR notó que los primeros retornos, al producirse hacia áreas en la que el grupo nacional del retornado era mayoría, estaban consolidando la separación, por lo que desde 1997 los funcionarios empezaron a apelar a la comunidad internacional para que apoyen los retornos de minorías.

¹⁷ La CRPC tuvo su oficina central en Sarajevo y se compuso de 9 Comisionados. Tres eran Comisionados internacionales designados por el Presidente de la Corte Europea de Derechos Humanos, y seis eran Comisionados nacionales, dos designados por la República Srpska y cuatro por la Federación de BH (lo que resultó en dos bosniacos, dos croatas y dos serbios)

¹⁸ Si bien escapa a los límites de este trabajo, un debate se generó a raíz de la posibilidad de obtener compensación por la propiedad que no pudiera recuperarse, en cuanto a si podía tener efectos negativos respecto al retorno.

¹⁹ Junto a la misión de la OSCE en BH, la misión de la ONU en BH, la Oficina del Alto Representante y la ACNUR

estrategia clave en la apropiación de territorio” (CRPC, 2004: 2)²⁰. De esta manera, el “retorno de propiedad asistiría a la meta de restaurar una sociedad multi-étnica en BH” (CRPC, 2004: 3). Así, el establecimiento de la CRPC fue considerado “uno de los prerrequisitos más importantes no sólo para facilitar el retorno de los desplazados y los refugiados, sino para todo el proceso de reconciliación inter-étnica y estabilización en BH” (CRPC, 2004: 4). Por el “desplazamiento masivo de la población , la cuestión del retorno de la propiedad fue visto como central a la realización del objetivo general del Acuerdo de Paz de Dayton, esto es, el establecimiento de una paz duradera y de una sociedad cívica democrática en BH.” (CRPC, 2004: 4).

Del mismo modo, el PLIP definía al retorno de propiedad como “una parte esencial del proceso de paz y de reconciliación en Bosnia” (PLIP, 2000: 2). En este sentido, la “completa y total resolución de los reclamos de propiedad probará ser el fundamento de una paz sustentable y duradera en Bosnia-Herzegovina” (PLIP, 2000: 5).

De esta manera, en estos acuerdos lo que se deja traslucir es la apuesta a esa BH caracterizada como un espacio de vida en común entre los grupos nacionales. Hay una apelación al tipo de sociedad al que se debe llegar mediante el proceso de retorno, y a una situación específica: la *reconciliación*.

Por otro lado, estos informes permiten abordar otro tipo de características que debe tener BH. No es solamente un espacio para todos, sino que es un espacio que debe ser elaborado con ciertas reglas. La CRPC debió impulsar modificaciones legales, y ya en 1996 “las leyes discriminatorias de la época de la guerra sobre propiedad abandonada fueron derogadas y fueron realizados cambios adicionales subsecuentes a la legislación” (CRPC, 2004: 6)²¹. En el documento del PLIP se aclara cómo el proceso de creación de nuevos derechos de propiedad “sirve como un catalizador para crear, en el lenguaje local, el *pravna država*, un estado de derecho” (PLIP, 2000: 3). Y continuaba señalando que el trabajo de la CRPC ha hecho recomendaciones para que los sistemas catastrales “puedan ser modernizados para cumplir los requerimientos de un mercado privado” (PLIP, 2000: 15). Así, en BH no sólo se recreaba un estado plural, sino que se lo hacía consolidando su transformación en una economía moderna y de mercado (uno de los fundamentos de la constitución de Dayton). En efecto, el “proceso de privatización de

²⁰ Está claro que los documentos tienen autores que no son instituciones, pero pese a que en algunos se señale al editor o responsable, son producciones que intentan hablar por la institución en general, sea una comisión, un ministerio, un fallo judicial, por lo tanto se indicará esa procedencia como autoría.

²¹ Por otro lado, se verificaban también las dificultades de trabajar en un territorio de posguerra, cuando se menciona que hubo que conseguir un equipamiento adicional de computadoras, lo que ejemplifica la precaria situación en infraestructura y hacer/rehacer *materialmente* al estado.

los departamentos de propiedad social debe completarse (...) la privatización debe ser acompañada por el desarrollo de la política de vivienda” (PLIP: 15).

Como advirtió poco después Jansen (2006), el trabajo de las agencias de intervención despolitizaban el presente y el futuro; las reformas de mercado, la privatización, no necesitaban ser discutidas: la “trayectoria neoliberalizante de Bosnia-Herzegovina fue específica en el hecho de que sumergió el proyectado ‘fin de la historia’ en un marco técnico de derechos humanos desplegado por las Agencias de Intervención Extranjeras para terminar una guerra” (Jansen, 2006: 187). Esto se irá profundizando.

Curiosamente, uno de los últimos documentos entre los analizados de los que se desprende una referencia a la BH *deseada* es una decisión de la Corte Constitucional de BH (CCBH)²².

Debe mencionarse que uno de los cambios más importantes en la legislación post-Dayton fue la llamada “Decisión de los Pueblos Constituyentes”, que tomó la Corte Constitucional de BH en el 2000. El fallo declaró inconstitucionales algunas previsiones de las constituciones de la Federación de BH y la RS, en particular las que asociaban a estas entidades con un grupo nacional específico. Así, la Corte “resolvió (en teoría) una de las contradicciones fundamentales del Acuerdo de Dayton, que combinaba el reconocimiento de unidades definidas étnicamente con un compromiso para el retorno de los refugiados” (Bieber, 2006: 125)²³. Lo que interesa en este trabajo son algunas de las justificaciones del fallo. Se sostiene, por ejemplo, que el territorio donde se estableció la RS formaba antes de la guerra un área con población mezclada, como en toda BH, pero que debido a la “masiva limpieza étnica (...) las cifras de población de 1997 muestran que la RS es ahora una entidad casi étnicamente homogénea” (CCBH, 2000: párr. 87). Apoyándose específicamente en el escaso retorno de minorías, aduce que la única explicación posible es un tratamiento diferencial discriminatorio por parte de las autoridades contra los refugiados y desplazados de origen no serbio. De igual

²² Encargada de comprobar que las decisiones legales que se tomen en BH no estén en conflicto con la Constitución, es decir, los Acuerdos de Dayton. Se constituye de 9 jueces: 4 los elige la Cámara de Representantes de la FBH (lo que resulta en dos bosnios y dos croatas), 2 los elige la Asamblea Nacional de la RS (lo que resulta en dos serbios) y los 3 restantes son extranjeros (apuntados por el presidente de la Corte Europea de Derechos Humanos, no deben ser ciudadanos de Bosnia, ni de los países vecinos). Lógicamente, un fallo judicial no es lo mismo que un informe oficial (de hecho, es posiblemente la expresión más característica de un discurso oficial y performativo); más que para compararlos, se lo usa para mostrar la importancia de la cuestión del retorno en una de las decisiones jurídicas más significativas para las entidades luego de la firma de Dayton. La decisión refleja también las lógicas de la fragmentación, al haber sido un fallo dividido.

²³ Por supuesto, esto está lleno de salvedades. Ver Bieber (2006) para un relato detallado.

modo se expresa el fallo para explicar el bajo regreso de población serbia a territorios de la Federación (ver por ejemplo párrafo 135).

Este tipo de expresiones se irán perdiendo, y no pueden ser encontradas en el trabajo del Ministerio que será encargado de que se implemente el Anexo 7.

2) *Ministerio de Derechos Humanos y Refugiados*

En el año 2000 se crea el Ministerio de Derechos Humanos y Refugiados. Poco después, en 2003, la *Ley sobre Refugiados de BH y personas desplazadas en BH*, establecida en 1999, es enmendada para otorgarle la responsabilidad a ese Ministerio de hacer cumplir los objetivos del Anexo 7 (con la introducción del Artículo 21).

En 2005, el Ministerio publica el *Manual sobre procedimientos en la implementación de los proyectos de reconstrucción y retorno en BH*. Básicamente, es una larga compilación de las regulaciones, decisiones y documentos relacionados con los proyectos para apoyar retornos de personas desplazadas y refugiados, y la reconstrucción de viviendas.

Según su prefacio, el “principio básico promovido en este documento es una forma descentralizada de procedimientos, lo cual está en acuerdo con el espíritu de los compromisos y estándares europeos (...) identificar las prioridades reales en cooperación cercana con la sociedad civil para la asistencia dirigida a beneficiarios y así contribuir a la estabilización democrática de una comunidad más amplia” (Ministry of Human Rights and Refugees –MHRR, 2005: 3). Por un lado, entonces, la necesidad de adecuarse a lo *uropeo* (esto es, la Unión Europea), que comenzará a ser el destino proyectado; por otro, esa comunidad democrática estabilizada remite al vocablo técnico, *neutral*, que señalaba Jansen. Esto se profundiza en la indicación del Manual sobre el criterio con el cual se seleccionarán las áreas en las cuales se emplearán los proyectos de reconstrucción y retorno²⁴.

²⁴ Por un lado, el indicador para las necesidades de retorno es el “número de potenciales beneficiarios/familias registrados basados sobre el número de aplicaciones recibidas siguiendo la Invitación Pública del Ministerio de DDHH y Refugiados” (MHRR, 2005: 10). Por otro, el indicador de necesidades de reconstrucción es el número de viviendas dañadas y destruidas basadas en reportes municipales recolectados.

Lo que aparece como decisiones técnicas, también lo son políticas. El modo de adjudicar los fondos se individualiza, y no expresan compromisos con ningún tipo de sociedad determinada²⁵.

Luego, en 2010 es publicado uno de los documentos más importantes sobre el tema, la Estrategia Revisada para la implementación del Anexo 7. De por sí es un trabajo estatal importante, que lleva mucho tiempo. Consiste en un análisis de la situación respecto al retorno de refugiados y desplazados internos, que se enfoca en los problemas a resolver.

En el prefacio, el ministro Safet Halilović comentaba las dos prioridades que enfrentaba Bosnia desde la puesta en marcha de la primera Estrategia en 2003: transferir las responsabilidades para la implementación del Anexo 7 de las instituciones de la comunidad internacional a las autoridades en BH (podemos entender esto como hacer un estado capaz de valerse por sí mismo), e implementar las metas establecidas²⁶. Pese a algunos avances, la Estrategia Revisada debe enfocarse en abordar una serie de campos que, sin duda remiten al marco *neutral* de los derechos humanos.²⁷

En lo que respecta a la enumeración de elementos que hacen a un “retorno sustentable” (especialmente salud, educación y trabajo), lo que queda en evidencia es la falla del Estado bosnio en asegurar ciertas cuestiones no sólo a retornados, sino a la población en general, en esas áreas. En esto se mezclan definiciones cuanto menos llamativas, como por ejemplo en lo que respecta a dificultades en el ámbito de la salud: “las muy complicadas soluciones legales y constitucionales dentro del sistema de cuidado de la salud en BH no aseguran la conexión funcional entre cuidado de la salud y derechos humanos en el sentido más amplio” (MHRR, 2010: 20) donde se observa una velada crítica a la organización burocrática establecida en Dayton (¿una crítica *oficial* a la propia *fundamentación de lo oficial*?). Lo mismo se evidencia en el análisis de la situación laboral, en la que se destaca al desempleo como uno de los problemas más graves de la sociedad, y que el problema del mercado de trabajo es aún “más explícito comparado con otros países en transición por la razón de un mercado desunido y

²⁵ Entra en juego, además, un factor que no debe dejarse de lado: la adjudicación de estos proyectos implican fondos muy necesarios que serán manejados por las municipalidades.

²⁶ Estas son: completar el proceso de retorno; implementación de la reposición de la propiedad; completar el proceso de reconstrucción de unidades de vivienda; asegurar condiciones para el retorno sustentable y la reintegración.

²⁷ Los campos se definen como: reconstrucción de viviendas; completar el proceso de reposición; electrificación de asentamientos de refugiados y viviendas; reconstrucción de infraestructura en lugares de interés; cuidado de la salud; protección social; ejercicio del derecho de la educación y del derecho al trabajo; seguridad y derecho a la compensación.

fragmentado, lo que es consecuencia del orden constitucional del estado (...)" (MHRR, 2010: 21).

Otro balance sobre lo que implica *hacer/rehacer* un estado, se evidencia en el repaso sobre la situación de la infraestructura. Se señala que durante “los años inmediatamente posteriores a la guerra, no hubo un enfoque sistemático y sincronizado (...) en muchos casos los fondos disponibles no fueron gastados de acuerdo a las necesidades reales y las prioridades” (MHRR, 2010: 15). La situación en infraestructura se describe como sumamente desigual, lo que se ejemplifica con el problema para garantizar la electricidad en viviendas de retornados.

Si bien no existen alocuciones directas sobre la sociedad bosnia deseable, se pueden identificar ciertas áreas que expresan problemas sin resolver, especialmente en el apartado sobre cuestiones que limitan los retornos. En este sentido, se sostiene que “no es satisfactoria” la representación “étnica” de la policía en BH (MHRR, 2010: 32). Esto, si bien se relaciona con los problemas de seguridad que han sufrido los retornados de minorías (llegándose a casos de violencia grave, incluido el asesinato), reproduce una concepción de seguridad nacionalista que estuvo sin dudas en el origen de las formaciones militares previas a la guerra. Es también interesante destacar que, si bien no se alude al conflicto armado, las problemáticas aún presentes del mismo son manifestadas indirectamente (nunca se insiste demasiado con prestar atención al disfraz técnico del lenguaje, ahí radica su poder de eficacia), al señalar que hay sospechosos de crímenes de guerra (no se menciona la *limpieza étnica*) que todavía viven donde se producen retornos de minorías, por lo que “arrestar y procesar a todos los sospechosos de crímenes de guerra es importante para el retorno sustentable” (MHRR, 2010: 34). Para finalizar, las secuelas de la guerra son también evidenciadas en el plano educativo, ya que se corroboran problemas “relacionados con los criterios sobre nombres de escuelas, sus símbolos y eventos” (MHRR, 2010: 40). Además, se señala que los programas educativos están definidos en términos étnicos y que los “manuales de materias relacionadas con cuestiones étnicas (...) alientan la segregación, enfatizan la cultura de sólo una etnicidad (...)" (MHRR, 2010: 41).

Finalmente, en 2017 y por orden del poder legislativo, el Ministerio debió realizar un informe sobre la situación de la Estrategia Revisada. Enmarcado en el lenguaje técnico, se provee un reporte en los campos que se había propuesto en esa Estrategia. De interés es el reporte que se cita de la ACNUR sobre la condición en que se encuentran los

retornados de minorías²⁸. Más allá de lo que esto dice sobre la pésima situación de importantes sectores de la población en Bosnia, en cuanto a las pretensiones estatales, los retornos de minorías ya son definitivamente una categoría de población a la que se está obligado por ciertas leyes a abordar particularmente, pero no es más una expresión de una reversión de un proceso criminal. El foco está en la viabilidad de Bosnia como Estado; como un Estado, además, en el camino de la economía de mercado, la democracia liberal, y el cumplimiento de las obligaciones legales correspondientes.

3) Estrategias de migración, y la Unión Europea

Lamentablemente, el espacio disponible no permite dedicar un mayor análisis a otros documentos, los cuales sin embargo deben mencionarse brevemente.

Primero, la *Estrategia de Migración y Asilo y Plan de Acción 2008-2011* del Ministerio de Seguridad fue el primer documento de su tipo, y tal como señala el ministro Tarik Sadović en el prólogo, en “un país destruido por la guerra, sin capacidades institucionales y equipo entrenado, el establecimiento de un sistema integrado de administración de la migración representó un enorme problema” (Ministry of Security –MS–, 2008: 6). Se agradece, por ello, a la comunidad internacional, a la vez que hay una referencia negativa a las complejidades institucionales (¿otra crítica a Dayton?). Finalmente, agrega que “Bosnia-Herzegovina ha completado otra importante obligación europea” (MS, 2008: 7).

Gran parte del reporte la constituyó una evaluación de la Organización Internacional para las Migraciones. Por un lado, saca a la luz un montón de cuestiones en los que la estatalidad de BH muestra fragilidad²⁹. Sobre los retornos de refugiados y personas desplazadas, si bien se indica que “todavía permanece siendo uno de los principales temas migratorios para BH” (MS, 2008: 106), la aproximación al asunto es, por un lado, *legal* (ejemplo, conflictos con leyes de ciudadanía europeas), mientras que por otra parte

²⁸ Esto, de acuerdo a su estado de vivienda, electrificación, protección social, educación, empleo, seguridad, etc. Así, la “ACNUR entre 455 barrios identificó 9 calificados como excepcionalmente amenazados (...) 92 como amenazados y 114 como parcialmente amenazados” (Ministarstvo za ljudska prava i izbjeglice, 2017: 7).

²⁹ Incluso algo tan característico de un Estado como lo es el control del territorio: “[V]arios números existen para la longitud de la frontera de BH (desde 1459 km a 1665km). Una razón posible para estas disparidades es que hasta la fecha la delimitación de la frontera total no ha sido completada” (MS, 2008: 103). También se consigna una especie de catálogo de lo que falta en BH: “No existe una política migratoria de BH (...); Falta de información sobre el mercado de trabajo (...); No hay datos disponibles sobre el perfil educativo de la población de BH (...); Falta de capacidades eficientes en todos los puntos de cruce de frontera para registrar la entrada y salida de ciudadanos de BH o extranjeros”, entre otros (MS, 2008: 136)

mediante un relato *neutral* parece quedar claro que la *recomposición* de Bosnia sería difícilmente posible³⁰.

Por su parte, en la *Estrategia en el área de migraciones y asilo y plan de acción para el período 2016-2020*, ya no hay referencias al proceso de retorno. Sí se ha consolidado claramente la apelación al camino de acceso a Europa³¹.

Un último comentario lo permite el breve repaso por las respuestas al cuestionario de la Unión Europea³². Entre las 3242 preguntas se han identificado dos que pueden relacionarse directamente con la cuestión del retorno de refugiados y personas desplazadas (ambas en el capítulo 24: “Justicia, Libertad y Seguridad”). Si bien en parte el objetivo era hacer responder a BH como un Estado³³, las respuestas son paradigmáticas. Primero, hay que señalar el impacto visual. Partes de las respuestas están escritas en caracteres latinos, mientras que otras en caracteres cirílicos³⁴. Segundo, el contenido es absolutamente técnico y parece querer demostrar el grado de acuerdo legal con las normativas, pero sin mucha coordinación³⁵. En la primera pregunta consultada³⁶, la respuesta en caracteres latinos hace referencia al establecimiento de la *Estrategia en el Área de Migración y Asilo 2016-2020*, mientras que en cirílico se hace referencia a cómo el gobierno de la RS y su Ministerio de refugiados y personas

³⁰ “De acuerdo a la información publicada por el Comité Helsinki para DDHH en BH se estima que el 50% de las propiedades devueltas (pisos, casas, tierra) ya cambió de dueño y que el 30% de aquellas están en proceso de comercializarse o intercambiarse. La única conclusión que puede sacarse es que tal conducta está causada por la falta de confianza de la población en las condiciones de seguridad de las comunidades a las que supuestamente deben regresar, y temen posibles ataques sobre los que retornan por grupos específicos motivados por asuntos étnicos. También, se asume que un significativo número de personas en sus nuevas residencias establecieron nuevos negocios, relaciones familiares y de amistad, y en general empezaron un nuevo estilo de vida en sus nuevas comunidades” (MS, 2008: 120).

³¹ Se afirma que la *Estrategia* se realizó con dos objetivos de largo plazo en mente: un “mayor desarrollo de un sistema de calidad de inmigraciones y asilo a nivel nacional, armonizado con los estándares de la UE e incorporando el derecho internacional del refugiado, el cual permitirá la integración de BH en la UE” y “estimular la participación activa de BH en la definición de políticas y desarrollo del sistema de inmigración y asilo a nivel regional, de acuerdo a los estándares de la UE” (MS, 2016: 46; la cursiva me pertenece).

³² En 2016 la UE envió un Cuestionario a BH como parte del procedimiento de acceso. Recién fue respondido a comienzos de 2018. Lamentablemente la falta de espacio impide ahondar en cómo el cuestionario no sólo permite analizar a BH en tanto estado, sino que a la vez permite reflexionar sobre la propia Unión Europea

³³ Entrevista personal con funcionario de la UE asentado en Bruselas.

³⁴ Los idiomas oficiales en BH son el serbio, el croata y el bosnio. La separación de estos idiomas, mutuamente inteligibles, es una de las apuestas políticas del nacionalismo. Mientras que el serbio se escribe en caracteres cirílicos, el croata y el bosnio poseen caracteres latinos.

³⁵ Como anécdota, a principios de año, en una conversación en una oficina de información de la UE en Brčko, un empleado me refirió que tenía un conocido involucrado en la confección de las respuestas al cuestionario. Según lo que le dijo, éste estaba todo “mal hecho”.

³⁶ Número 28 del capítulo 24: “Describe la política de integración para refugiados y personas que han recibido otra forma de protección en Bosnia-Herzegovina”

desplazadas han actuado desde un comienzo para implementar el Anexo VII. En la otra pregunta³⁷, más directa, la única referencia en caracteres latinos es a lo que ha ido trabajando el Programa Regional de Viviendas³⁸. Mientras que en cirílico se mencionan los derechos en la RS para los refugiados y las personas desplazadas del período 1991-1995³⁹.

Difícilmente este cuestionario haya sido respondido por *un* Estado de BH.

III. Conclusión provisoria: ¿La UE o nada?

Tras el repaso de los documentos, se puede aducir que los primeros, más influenciados por la presencia internacional, se hallaban embebidos de una representación que se suele poner en juego al considerar el pasado de BH, y se ve ejemplificada en trabajos como el de Donia y Fine (1994): con “su tradición de siglos de acuerdo y mutua coexistencia de diferentes comunidades y nacionalidades religiosas, el legado histórico de Bosnia fue traicionado en el conflicto que empezó en 1992” (Donia y Fine, 1994: 280). Había, entonces, que *recomponer* ese pasado traicionado. Cabe destacar que una construcción similar era utilizada por la Liga de Comunistas de BH. Como explica Andjelić, “los líderes políticos en Bosnia fueron siempre escogidos de acuerdo al principio de que los tres grupos étnicos serían representado igualitariamente (...) sin embargo, nunca actuaron como representantes étnicos, sino como líderes de la nación política bosnia toda” (Andjelić, 2003: 18)⁴⁰. La imagen también respondía a reflexiones de protagonistas políticos de los 90, como se ve en la obra de Filipović y

³⁷ Número 30 del capítulo 24: “Describa la situación de refugiados cubiertos por la legislación que es aplicada a los refugiados que arribaron en Bosnia durante las guerras yugoslavas de los ‘90”

³⁸ Lamentablemente no hay espacio para analizar este Programa, que hace trabajar en conjunto a BH, Serbia, Croacia y Montenegro. En los espacios institucionales de este Programa, así como en declaraciones conjuntas con dichos estados, es en donde más se hace hincapié en el anhelo para ingresar a la UE (Ver por ejemplo la Conferencia Regional Ministerial sobre Retorno de refugiados, en Sarajevo, enero de 2005, y la Declaración conjunta sobre la conclusión del desplazamiento y asegurar soluciones durables para refugiados vulnerables y personas internamente desplazadas, en Belgrado, noviembre de 2011). Por supuesto, la relación de BH con Croacia y con Serbia es muy relevante para comprender los desarrollos actuales.

³⁹ Y se aclara que, desde 2005, la competencia sobre los refugiados la tiene el Ministerio de Seguridad (lo que parece significar una eximición de responsabilidades)

⁴⁰ Así se expresaba en un documento la Liga de Comunistas de BH en 1989, ante los graves problemas que enfrentaba Yugoslavia: la “República Socialista de Bosnia-Herzegovina, la clase trabajadora, las naciones y las nacionalidades que en ella viven experimentaron en el pasado qué significa la división nacional y religiosa, la lucha de partidos de plataformas nacionales y polarización nacional (...) Por eso somos en BH tan sensibles a todo lo que nos separa y divide, lo que ataca nuestro escogido derecho de vivir juntos- serbios y croatas y musulmanes y todas las otras naciones y nacionalidades, bajo el lema de que BH no es ni serbia, ni musulmana, ni croata, sino que es serbia y musulmana y croata y de todos los otros hombres y naciones y nacionalidades que en ella viven” (Savez Komunisti Bosne i Hercegovine, 1989: 5).

Duraković (2002), donde apelan al pasado positivo de BH para construir su futuro, ya que este no debe ser producto del corto período histórico donde se impuso la aventura nacionalista.

Por su parte, hace una década e iniciando un debate con diferentes trabajos antropológicos sobre BH, Hayden postuló que la insistencia de los funcionarios internacionales que “gobiernan Bosnia” sobre su tradición de “tolerancia y supuestas manifestaciones de multiculturalismo no es un reflejo” del pasado o del presente de BH (Hayden, 2007: 107). Para este autor, la imagen de BH como tolerante y diversa es útil por ser congruente con la auto-imagen dominante de la UE.

La provocación de Hayden es válida. De hecho, si un investigador se propone ir a observar una Bosnia dividida en tres, encontrará sin duda sustento. Pero se pierden así muchas cuestiones que enriquecen el análisis. Por ejemplo, trabajos sobre el retorno de refugiados han colaborado a matizar ese clivaje nacionalista, señalando la existencia de otros, como el urbano/rural, que se presenta en Sarajevo de posguerra (Stefansson, 2007); han planteado la problemática en términos de distribución de poder, ubicando el rechazo de élites políticas nacionalistas a los retornos de minorías como consecuencia de la lucha establecida por no perder los recursos (Einsporn, 2016); han mostrado cómo el proceso de retorno ha seguido su propia lógica e impulso, más allá de los designios de autoridades estatales o internacionales (Sivac-Bryant, 2016); han explorado ciertos procesos de colaboración entre retornados y no retornados –de diferentes comunidades (Porobić, 2016).

Sobre el retorno de minorías, Jansen (2011) sostiene que se ha concentrado en pocas áreas, constituyendo, además, suertes de enclaves étnicos. La falta de incentivos para volver debe buscarse también en los cambios del post-socialismo: el *retorno* se ha convertido en *ruralización*. El rechazo *nacionalista*, la violencia, la lógica legada por años de destrucción y sufrimiento naturalmente sigue presente en Bosnia. Pero no explica todo.

Por su parte, este trabajo, centrado en documentos y no en el territorio, permite igual esbozar una serie de observaciones. En primer lugar, pese a todas las dificultades, BH ha tenido un progreso *material*; no sólo en forma de reparación o reconstrucción de viviendas, de caminos, edificios, etc., sino también en cuanto a su conformación en tanto Estado: se han creado ministerios, agencias y otros espacios burocráticos que, mejor o peor, funcionan. En segundo lugar, ese camino de mejora en lo material se ha acompañado de una transformación en la expresión oficial de cuál es la base simbólica

legítima para la estatalidad de BH. Si el Anexo 7 era la iniciativa que debía permitir el resurgimiento de la mejor tradición bosnia, actualmente es una obligación que hay que cumplir en el marco de ser un Estado de derecho, que cumple los lineamientos democráticos liberales, las regulaciones internacionales requeridas, y el respeto a la propiedad privada y el libre comercio, para adecuarse política, social y económicamente al único camino posible que se presenta como indiscutible por todos: el acceso a la Unión Europea⁴¹.

No es una apuesta de riesgo afirmar que la disputa por la estatalidad de BH, comenzada con la desintegración de Yugoslavia, no ha sido zanjada. Si a decir de Bourdieu ese “conjunto de instituciones que llamamos ‘el Estado’ debe crear (...) el respeto público por las verdades oficiales en las que se presume que la totalidad de la sociedad se reconoce (...) el espectáculo de lo universal, eso sobre lo que todo el mundo, en última instancia, está de acuerdo (...)” (Bourdieu, 2014: 26), en Bosnia, ese acuerdo general no puede encontrarse dentro del territorio, no puede legitimarse internamente. En lo que sí pueden estar todos de acuerdo, lo que se presenta como un punto de llegada sin objeciones, sólo parece vislumbrarse en el acceso a la Unión Europea. Apoyado este, al menos declarativamente, por todos los partidos relevantes, le da al Estado bosnio una razón para actuar (*técnicamente y legalmente* justificada). Esto no parece solucionar los graves problemas sociales y económicos en los que se desenvuelve la cotidianidad de los habitantes de Bosnia.

Finalmente, en el hecho de que no se puede verificar con exactitud cuántos de los retornados que recuperaron su vivienda se instalaron verdaderamente allí, se cruzan los dos ejes de este trabajo, en tanto reflejo de fallas en la conformación de un Estado con capacidades institucionales sólidas y de fallas en la generación de un motivo simbólico para justificar ciertas maneras de *rehabitar* el territorio despojado.

Bibliografía:

Libros y artículos

- Andjelić, Neven (2014): “Is Bosnia a functioning state?”, en *Balkan in Europe Policy Blog*, <http://www.suedosteuropa.uni-graz.at/biepag/node/111>, 28/10/2014 (Acceso 01/06/2015).
- Andjelić, Neven (2003). *Bosnia-Herzegovina. The end of a legacy*. Londres-Portland, OR: Frank Cass.

⁴¹ Por supuesto, no está de más aclarar que no se pretende ser crítico ni evaluar negativamente medidas que seguro les han cambiado la vida a personas que vivían en un centro de refugiados, o en una vivienda precaria, y ahora tienen un lugar propio. El análisis aquí desplegado persigue otro objetivo.

- Bakšić, Hamza (1995, 25 de noviembre): “Živi ZAVNOBiH”, *Oslobođenje*.
- Begić, Kasim (1997): *Bosna i Hercegovina od Vanceove misije do Daytonskog sporazuma (1991.-1996.)*. Sarajevo: Bosanska knjiga-Pravni Centar fonda otvoreno društvo Bosna i Hercegovina
- Bieber, Florian (2006). *Post-War Bosnia. Ethnicity, Inequality and Public Sector Governance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bliesemann de Guevara, Berit (2005). “External state-building in Bosnia and Herzegovina. A boost for the (Re-) institutionalization of the State or a catalyst for the establishment of parallel structures?”. *Kakanien Revisited* (disponible en www.kakanien.ac.at)
- Bougarel, Xavier (2005). “Dayton, dix ans après : le leurre des bilans?”. *Critique Internationale*. Año 4, N° 29, octubre-noviembre, pp. 9-24.
- Bougarel, Xavier (2013). “Bosnie-Herzégovine: una guerre toujours si présente”, en *P@ges Europe*, noviembre.
- Bougarel, Xavier (2015). *Survivre aux empires. Islam, identité nationale et allégeances politiques en Bosnie-Herzégovine*. Paris: Karthala.
- Bourdieu, Pierre (2014). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama (edición digital).
- Brubaker, Rebecca (2013). “From the unmixing to the remixing of peoples: UNHCR and minority returns in Bosnia”. *New Issues in Refugee Research*, Research paper N° 261.
- Burg, Steven y Paul Shoup (2000). *The war in Bosnia-Herzegovina. Ethnic conflict and international intervention*. New York: M.E. Sharp.
- Calic, Marie-Janine (2009). “Ethnic cleansing and War Crimes, 1991-1995”, en Charles Ingrao y Thomas Emmert (eds.). *Confronting the Yugoslav Controversies. A scholars’ initiative*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- Robert Donia and John V.A. Fine (1994). *Bosnia and Herzegovina: A Tradition Betrayed*. Nueva York: Columbia University Press
- Eispom, Hannes (2016). “From returnees to citizens? The case of minority repatriations to Bosnia and Herzegovina”. *Working Paper Series N° 118*, Refugee Studies Centre, University of Oxford.
- Muhamed Filipović y Nijaz Duraković (2002). *Tragedija Bosne*. Sarajevo: Valter.
- Harild, Niels y otros (2015). *Sustainable Refugee Return: Triggers, Constraints, and Lessons on Addressing the Development Challenges of Forced Displacement*. Washington, DC: World Bank Group.
- Hayden, Robert (2007). “Moral Vision and Impaired Insight. The imagining of other Peoples’ Communities in Bosnia”. *Current Anthropology*. Vol. 48, N° 1, febrero, pp. 105-131.
- Jansen, Stef (2006). “The privatization of Home and Hope: Return, Reforms and the Foreign Intervention in Bosnia-Herzegovina”. *Dialectical Anthropology*. 30, pp. 177-199.
- Jansen, Stef (2011). “Refuchess: Locating Bosniac repatriates after the war in Bosnia-Herzegovina”. *Population, Space and Place*. 17, pp. 140-152.
- Moll, Nicolas (2013). “Fragmented memories in a fragmented country: memory competition and political identity-building in today’s Bosnia and Herzegovina”. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*.

- Porobić, Selma (2016). ‘Bosnian ‘Returnee Voices’ communicating experiences of successful reintegration. The Social Capital and Sustainable Return Nexus in Bosnia and Herzegovina’. *Südosteuropa*, 64, Nº1, pp. 5-26.
- Prettitore, Paul (2003). *The right to housing and Property Restitution in Bosnia and Herzegovina: A case study*. Working Paper No. 1, Bethlehem: Badil.
- Sivac-Bryant, Sebina (2016). *Re-Making Kozarac. Agency, Reconciliation and Contested Return in Post-War Bosnia*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Stefansson, Anders (2007). ‘Urban exile: Local, Newcomers and the Cultural Transformation of Sarajevo’, en Xavier Bougarel y otros. *The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society*. Burlington, Vt.: Ashgate.
- Taibo, Carlos (1996). ‘El acuerdo de Dayton y el futuro de Bosnia-Herzegovina’, en Tribunal Permanente de los Pueblos (TPP), comps.; *El Genocidio bosnio. Documentos para un análisis*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Tijanić, Aleksandar (1990, 28 de septiembre). ‘Građanska republika ili građanska rat. Alija Izetbegović, Predsjednik Stranke Demokratske Akcije’. *Oslobođenje*.
- Toal, Gerard y Carl Dahlman (2011). *Bosnia remade. Ethnic cleansing and its reversal*. New York: Oxford University Press.
- Tuđman, Miroslav e Ivan Bilić (2005). *Istina o Bosni i Hercegovini –dokumenti 1991-1995*. Zagreb: Slovo M.

Documentos oficiales

- Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (2005): *Introducción a la protección internacional. Protección de las personas de la competencia del ACNUR*, Ginebra: Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.
- Commission for Real Property Claims of Displaced Persons and Refugees-CRPC- (2004): *End of Mandate Report (1996-2003)*, Sarajevo: CRPC. Disponible en <http://www.pict-pcti.org/publications/Bibliographies/EMR-Part1-CoverExec1-Summary-EMR.pdf>
- Constitutional Court of Bosnia and Herzegovina (2000): *Partial decision U 5/98 III*, 1 de Julio.
- Direkcija za evropske integracije (2018): ‘Odgovori na Upitnik. Poglavlje 24. Pravda, sloboda i sigurnost’. Acceso sólo por internet en www.dei.gov.ba.
- European Commission (2016): *Questionnaire. Information requested by the European Commission to the Council of Ministers of Bosnia and Herzegovina for the preparation of the Opinion on the application of Bosnia and Herzegovina for membership of the European Union*, diciembre. Disponible en: <http://europa.ba>.
- General Framework Agreement for Peace in Bosnia and Herzegovina. Disponible en http://peacemaker.un.org/sites/peacemaker.un.org/files/BA_951121_DaytonAgreement.pdf
- Ministarstvo za ljudska prava i izbjeglice (2017): *Izveštaj o realizaciji Revidirane strategije Bosne i Hercegovine za provođenje Aneksa VII. Dejtonskog mirovnog sporazuma za 2016. godinu.*, en <http://www.mhrr.gov.ba/PDF/Izbjeglice/Izvjestaj%20o%20realizaciji%20Revidirane%20strategije%20za%202016%20B.pdf>

- Ministry for Human Rights and Refugees (2005): *Manual on procedures in implementation of reconstruction and return projects in BiH*, Sarajevo: Ministry for Human Rights and Refugees. En <http://www.mhrr.gov.ba/PDF/Izbjeglice/Revidirano%20strategija%20Engleski.pdf>
- Ministry for Human Rights and Refugees (2010): *Revised Strategy of Bosnia and Herzegovina for the Implementation of Annex VII of the Dayton Peace Agreement*, Sarajevo: Ministry for Human Rights and Refugees. Disponible en <http://www.mhrr.gov.ba/PDF/Izbjeglice/Revidirano%20strategija%20Engleski.pdf>
- Ministry of Security (2008): *Migration and asylum strategy and action plan 2008-2011*. Sarajevo: Ministry of Security.
- Ministry of Security (2016): *Strategy in the area of migrations and asylum and action plan for the period 2016-2020*, Sarajevo: Ministry of Security.
- Property Law Implementation Plan –PLIP- (2000): *Inter-Agency Framework Document*, octubre. Disponible en http://www.oscebih.org/documents/osce_bih_doc_2000101511402819eng.pdf
- Savez Komunista Bosne i Hercegovine (1989): *Za šta se zalaže Savez Komunista Bosne i Hercegovine?*, Sarajevo: Centralni Komitet Saveza Komunista Bosne i Hercegovine-NIŠRO Oslobođenje.
- United Nations Security Council (1992): “Letter dated 27 may 1992 from the minister for foreign affairs of Bosnia and Herzegovina addressed to the President of the Security Council”, S/24024.
- United Nations Security Council (1994): “Final Report of the United Nations Commission of Experts established pursuant to Security Council Resolution 780. Annex IV. The Policy of ethnic cleansing”. S/1994/674/Add.2 (Vol. I).

La guerra del Donbass: ¿dos repúblicas nacientes o callejón sin salida?

Ignacio Hutin (Tiempo Argentino / Infobae)

ignaciohutin@gmail.com

Resumen:

A fines de 2017 la guerra del Donbass se convirtió en el conflicto bélico más extenso de Europa desde 1945. Sin embargo, raramente aparece mencionada en medios internacionales y ya nunca se menciona en grandes medios argentinos. El cada vez más impopular gobierno ucraniano de Petro Poroshenko no logra avances y las autoproclamadas repúblicas populares de Donetsk y Lugansk se alejan cada día más de Kiev. En las regiones separatistas se ha formado gobierno, se han creado bancos nacionales, instituciones políticas y educativas propias, y, al menos en las zonas urbanas, se ha logrado una cierta estabilidad apoyada por Moscú. Aun así, la situación es sumamente compleja para los civiles que deben lidiar con la incertidumbre del presente, la falta de reconocimiento internacional y el nulo apoyo de un gobierno ucraniano que sigue definiendo a buena parte de los habitantes de esta zona como “terroristas”. Pero la incertidumbre respecto al futuro es aún mayor y ni siquiera los comandantes de las diversas brigadas separatistas saben por qué luchan: independencia, confederación, mayor autonomía o anexión a Rusia. A esto se le suma un reciente golpe de estado en Lugansk. Mientras Donetsk y Lugansk (DNR y LNR) se aprontan a realizar este año sus segundas elecciones, una guerra sin avances ni retrocesos parece encaminarse al congelamiento. Los acuerdos de Minsk 1 y 2 ya se han olvidado, y DNR y LNR podrían convertirse en pseudoestados tan parias como Artsaj, Abjasia, Transnistria u Osetia del Sur. Casi cuatro millones de personas en un territorio extenso, con buena infraestructura, una economía en crecimiento y una interminable guerra que amenaza con dejarlas aisladas por demasiado tiempo. En el medio, un resurgir fascista de la mano de agrupaciones paramilitares, choques étnicos, la anexión de Crimea y los antecedentes de casos como Kosovo.

Palabras clave: Guerra de Donbass – geopolítica – Unión Soviética

A fines de diciembre de 2017, la guerra del Donbass se convirtió en el conflicto bélico más extenso de Europa desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Había quedado atrás el récord de Bosnia Herzegovina y sus tres años y ocho meses. Al momento de escribir estas líneas, las provincias de Donetsk y Lugansk, al este de Ucrania, llevan cuatro años y un trimestre en conflicto, y ya se han superado las diez mil muertes. La guerra le ha costado la vida a tres mil civiles, incluyendo a las 298 personas a bordo del vuelo de Malaysia Airlines MH17, derribado en julio de 2014 a unos 85 kilómetros de Donetsk. Y sin embargo, apenas si aparece información al respecto en los grandes medios del planeta.

La guerra se inició en abril de 2014, cuando cientos de separatistas tomaron la sede del gobierno de la Provincia de Donetsk y las oficinas del Servicio de Seguridad Ucraniano (СБУ), poco antes de declarar la creación de la República Popular de Donetsk (Донецкая Народная Республика, ДНР). Las siguientes semanas traerían avances separatistas hacia el oeste (fueron tomadas las ciudades de Sloviansk, Kramatorsk, Mariupol) y la creación de la República Popular de Lugansk (Луганская Народная Республика, ЛНР), en la provincia más oriental de Ucrania. Pero el punto de quiebre fue el 2 de mayo. En la ciudad portuaria de Odessa, a más de 700 kilómetros de Donetsk, se enfrentaron dos sectores de la sociedad claramente contrapuestos. La tensión aumentaba desde que en febrero había sido expulsado del poder el presidente Viktor Yanukovich tras meses de protestas en Kiev y otros puntos del país. Yanukovich había decidido en noviembre darle la espalda a un acuerdo con la Unión Europea para acercarse más a Rusia. Odessa vio el choque entre quienes apoyaban el movimiento “Euromaidan”, nacionalista pero con miras a occidente, y quienes apoyaban al depuesto mandatario y miraban hacia Rusia. Las diferencias políticas y étnicas entre el oriente y occidente de Ucrania no eran nuevas, pero nunca habían alcanzado tal tensión. La cuestionada anexión rusa de Crimea en marzo no hizo más que exacerbar el conflicto. Y el 2 de mayo terminó con un edificio en llamas y 46 activistas *prorrusos* muertos. A partir de entonces, el gobierno comandado por Petro Poroshenko comenzó a apoyar cada vez más a agrupaciones de extrema derecha como Praviy Sektor (Правий сектор), Svoboda (Свобода) y el Batallón Azov (Полк Азов). Se formaron milicias ultranacionalistas que levantaban la bandera rojinegra del Ejército Insurgente Ucraniano, una agrupación que luchó durante la Segunda Guerra Mundial contra la Unión Soviética y tuvo fuertes contactos con el ejército nazi, y de la Organización de Ucranianos Nacionalistas, fundada durante el apogeo del fascismo y que se dedicó a atacar a rusos, checos y polacos en nombre de la independencia local a lo largo del siglo XX. Правий сектор tiene sus propios centros de entrenamientos y cuenta con alrededor de cinco mil soldados que, sin pertenecer oficialmente al ejército regular ucraniano, tienen apoyo del Estado.

Mientras tanto, las repúblicas populares de oriente se consolidaron cada vez más. Sobreponiéndose al bloqueo de Kiev, crearon sus propios bancos, compañías de servicios públicos, pasaron de tener milicias a un ejército regular profesional, formaron su propia policía y establecieron sus propias fronteras. A partir de 2017, el gobierno ruso reconoce toda documentación emitida por ambos gobiernos separatistas.

Los siguientes cuatro años trajeron una extraña estabilidad en la que hay cada vez menos disparos y muertos. Los protocolos de Minsk (septiembre de 2014) y Minsk II (febrero de 2015) tenían por objetivo alcanzar el cese al fuego y la eventual reintegración de los territorios separatistas, pero desde su implementación han sido violados sistemáticamente a ambos lados. El gobierno de Kiev habla de “terrorismo”, de apoyo ruso a los separatistas e incluso de invasión rusa (especialmente tras la anexión de Crimea), mientras que desde la cúpula militar y política de ДНР y ЛНР descartan la idea de invasión, y en cambio definen al conflicto como una guerra civil amparada en la imperiosa necesidad de impedir el avance del “nazifascismo”. Aproximadamente la mitad del territorio de las provincias de Donetsk y Lugansk se encuentra actualmente en manos separatistas, incluyendo las dos capitales homónimas.

El despertar del nacionalismo más fanatizado en Ucrania trajo consigo un profundo sentimiento anticomunista, antisoviético y antirruso. **Desde 2014 el gobierno ucraniano mudó, destruyó o cubrió más de 1300 estatuas de Vladimir Lenin, dejando en muchos casos pedestales vacíos a los que les han borrado el nombre. Por el contrario, en las regiones separatistas del Donbass, aún sin pretensiones de crear regímenes comunistas o socialistas, se reivindica la simbología y la terminología soviética, especialmente a la hora de hablar de la guerra. El himno bélico Священная война (Guerra Sagrada), de 1941, ha vuelto a sonar en las radios.**

Alexey Markov, comandante de la Brigada Prizrak de ЛНР, opina que “la Junta de Kiev ve esta guerra como una forma de aumentar su propio poder, mientras que nosotros ni siquiera sabemos por qué estamos peleando, si es por la independencia, por unirnos a Rusia, por formar una confederación o qué” (HUTIN, 2017). Pareciera que, a cuatro años de iniciada la guerra, lo que impera es la incertidumbre: los avances y retrocesos son mínimos, las negociaciones son vacuas y los enfrentamientos continúan, aunque a mucha menor escala que en 2014 o 2015.

Warren propone un listado de criterios de selección con los que debe cumplir un hecho para ser considerado noticia. Entre ellos aparece el *conflicto*, las situaciones de violencia física que, para el autor, siempre generan interés e intriga (WARREN, 1975). Similar al planteo de Warren, Böckelmann sugiere *reglas de atención* a considerar al momento de juzgar la “noticiabilidad” de un acontecimiento. Entre los diez lineamientos aparece *la violencia, la agresividad, el dolor*, hechos a los que el autor les otorga importancia ya que los considera pruebas del estar constantemente amenazados

(BÖCKELMANN, 1983). Gomis, por su parte, afirma que uno de los rasgos que explican por qué un acontecimiento puede ser considerado noticia son las *explosiones*, que aparece en las catástrofes (GOMIS, 1991). Los tres autores coinciden en que la violencia resulta atractiva para los medios.

La guerra, como cúspide de la violencia física, debiera ser un producto muy apetecible. Pero la Guerra del Donbass ha desaparecido casi por completo de los grandes medios internacionales. El conflicto se ha olvidado y tal vez la razón se vincule con la falta de avances: sin avances no hay novedad, sin novedad no hay noticia.

Aunque los medios internacionales no lo exhiban, la guerra continúa. En marzo de 2018 el presidente Poroshenko anunció: “debido a la ocupación de parte del Donbass, hemos perdido 15% de nuestro PBI y 25% de nuestra industria”. Según el Índice Global de Paz, publicado por el Institute for Economics and Peace, la guerra en Donbass le significó a Ucrania una caída del 20,4% del PBI (66.7 mil millones de dólares) tan sólo en 2016. El mismo instituto marca que la caída del PBI ucraniano debido al conflicto fue del 17,5% en 2015 y del 11% en 2014.

Antes de la guerra, la región del Donbass contaba con casi el 15% de la población ucraniana y generaba el 16% del PBI del país. La zona es predominantemente minera y cuenta con una importante producción de carbón. Pero también es relevante la industria siderúrgica y de maquinaria pesada. A la destrucción material de las fábricas y de la infraestructura en general (un tercio de los hospitales del Donbass han sufrido daños), se le suma la pérdida de acceso a los mercados centrales de la región y el aislamiento y abandono de las poblaciones civiles ucranianas en territorio bajo control de ДНР y ЛНР. Las rutas y vías ferroviarias que atravesaban la región hoy no pueden utilizarse y el transporte de pasajeros y mercadería depende de precarias rutas alternativas. Por si esto fuera poco, Ucrania ha perdido a quien solía ser uno de sus principales socios comerciales: Rusia.

La influencia internacional de diversos actores es un factor determinante a la hora de analizar el conflicto. Por un lado aparece la Rusia de Putin, que no quiere perder influencia en los países que formaban parte de la Unión Soviética. Entre los antecedentes aparecen la intervención rusa en Abjasia y Osetia del Sur en 2008, cuando Georgia comenzaba a negociar su incorporación a la OTAN y el presidente Mijeíl Saakashvili se acercaba al por entonces mandatario estadounidense George Bush; o la imposición de severas restricciones a la importación de productos agrícolas moldavos tras la firma de un acuerdo político-comercial entre Moldavia y la UE en 2014.

Poroshenko ha anunciado en forma reiterada que su objetivo es que Ucrania se incorpore a la OTAN, algo que no causa simpatía alguna en el Kremlin. Actualmente Kiev busca acceder a un Plan de Acción de Membrecía (MAP, por sus siglas en inglés), un paso formal para incorporarse a la alianza noratlántica. Para la OTAN, la incorporación de Ucrania significaría continuar un proceso de cercamiento a Rusia iniciado en 1999 con la incorporación de los ex miembros del Pacto de Varsovia Polonia, Hungría y la República Checa. En 2004 se sumaron otros tres ex aliados de la Unión Soviética: Rumania, Bulgaria y Eslovaquia; y, por primera vez, ex repúblicas soviéticas: Estonia, Lituania y Letonia.

En un artículo publicado poco tiempo después del desmembramiento soviético, Posen destacaba que no existía un historial de rivalidad entre rusos y ucranianos, no existían antecedentes de persecuciones sistemáticas a rusos en Ucrania e incluso que éstos habían votado mayoritariamente a favor de la independencia y que muchos se habían unido al ejército del reciente formado país. El único antecedente que podría considerarse es el Holodomor, la hambruna que terminó con la vida de millones de ucranianos en los años 30s, en el marco de una disputa entre granjeros independientes y el régimen de Iósif Stalin. Pero el autor señalaba en 1993 que Ucrania tendía a responsabilizar al régimen comunista y no a Rusia, y cita al presidente ucraniano Leonid Kravchuk a modo de ejemplo (POSEN, 1993).

Aún así, la relación entre ambos países no es la misma que inmediatamente después de la independencia ucraniana. Probablemente el punto de quiebre haya sido la Revolución Naranja de 2004, iniciada tras unas cuestionadas elecciones que habían dado como ganador al candidato más cercano a Rusia, Viktor Yanukovych. Tanto Estados Unidos como la UE desconocieron rápidamente los resultados electorales y convocaron a los embajadores ucranianos en sus respectivos países para elevar protestas formales. Por su parte, Putin y el presidente bielorruso Alexander Lukashenko apoyaron a Yanukovych. A partir de entonces comenzó a crecer un clima de hostilidad antirruso que desembocaría en Euromaidan y la Guerra del Donbass, 10 años más tarde. Cabe entonces preguntarse cuánto de este clima ha sido promovido desde la UE y la OTAN a lo largo de las últimas décadas.

Ante una guerra que no parece evolucionar en ninguna dirección, ignoramos cuántos años más podrá continuar el conflicto. A priori, podría decirse que difícilmente logre mantenerse mucho tiempo más la situación actual debido a la fragilidad de tan escuálidos territorios, aislados y con un fuerte bloqueo económico. Las dos repúblicas

tan sólo cuentan con el reconocimiento internacional de otro territorio en similar situación: Osetia del Sur. Incluso Rusia reconoce a Donetsk y Lugansk como territorios ucranianos. Sin embargo, alcanza con ver situaciones similares en otras regiones para desmentir esta premisa. Abjasia y Osetia del Sur declararon su independencia hace más de un cuarto de siglo, pasaron 16 y 17 años respectivamente sin reconocimiento alguno (Rusia reconoció a ambos en agosto de 2008), Transnistria ha alcanzado 28 años de independencia de facto sin reconocimiento, mientras que Artsaj y Somalilandia llevan 27. Si ya ha sucedido en otros territorios, lo mismo podría ocurrir en Donetsk y Lugansk: décadas sin reconocimiento y con la población condenada a vivir en un limbo.

Hay tan sólo cuatro posibles caminos a seguir a partir de ahora. La primera posibilidad es la reincorporación de ambos territorios a Ucrania. Los protocolos de Minsk II establecían que Donetsk y Lugansk volverían a formar parte de Ucrania de hecho pero con una autonomía mayor. Asimismo, se ofrecería un indulto y amnistía, prohibiendo “la persecución y el castigo de las personas en relación con los acontecimientos que tuvieron lugar en determinados distritos de las provincias de Donetsk y Luhansk de Ucrania”. Este acuerdo fue firmado por representantes de la Organización para la Seguridad y la Cooperación en Europa (OSCE), de Ucrania, de Rusia y por los líderes de ДHP, Aleksandr Zajarchenko, y ЛHP, Igor Plotnitsky. Sin embargo, las violaciones sistemáticas al cese al fuego parecen haber enterrado esta posibilidad. En 2017, tras una serie de confusos episodios, Plotnitsky abandonó el poder y Lugansk, pero Leonid Pasechenik, actual líder de ЛHP, ha afirmado que se adhiere a los protocolos de Minsk y que “la república ejecutará consistentemente las obligaciones asumidas bajo estos acuerdos”.

Probablemente el mayor obstáculo para esta primera alternativa se relacione con el rencor que impera en estas instancias del conflicto entre el occidente y centro de Ucrania, y las regiones más orientales. El profundo sentimiento antirruso que ha promovido el gobierno de Poroshenko significa no sólo una hostilidad hacia la Federación Rusa, sino también hacia los rusohablantes y hacia la población étnicamente rusa, mayoritaria en la región oriental ucraniana. Desde Kiev se ha afectado a la población civil en territorios separatistas: a modo de represalia se han cortado demasiados lazos y se ha definido a buena parte de los civiles (incluidos docentes y otros trabajadores públicos) como “terroristas”. El apoyo, por acción u omisión, a grupos paramilitares de extrema derecha es una excusa perfecta para los gobernantes separatistas. A partir de esto, pueden difundir que existe la necesidad de enfrentar a un

“nazifascismo” supuestamente predominante en Ucrania. Aunque también cabe mencionar que en 2019 habrá elecciones presidenciales y las chances de Poroshenko de mantenerse en el poder son muy escasas. El apoyo popular ha mermado porque el gobierno no ha cumplido con ninguna de sus promesas respecto a la finalización del conflicto en el Donbass, la recuperación económica o la lucha contra la corrupción. La forma en la que el próximo presidente encare la guerra y especialmente la relación con los habitantes de Donetsk y Lugansk, puede ser determinante.

La segunda alternativa es que los gobiernos separatistas convoquen a un referéndum de anexión con Rusia, tal como se hizo en Crimea y Sevastopol. Pero es poco probable que exista aval internacional. De hecho, no existió reconocimiento ni aval cuando el 11 de mayo de 2014 se consultó a la población local respecto a la posible independencia. Votó a favor el 89% en Donetsk y el 96% en Lugansk. Surgieron entonces y surgirían nuevamente cuestionamientos más o menos válidos respecto a la legitimidad y legalidad del referéndum, su organización, la libertad de los votantes o la credibilidad de los resultados. Claro que Rusia también debería aceptar dicha anexión, cosa que parece altamente improbable en el escenario actual, más aún considerando las sanciones tras la anexión de Crimea y que esta posibilidad ha sido descartada recientemente en Osetia del Sur. Para Rusia es menos problemático mantener una influencia informal que pasar a un control oficial.

Una tercera posibilidad para terminar con la guerra corresponde a una intervención internacional. José Zalaquett (ZALAUQUETT, 2001) y Alex Bellamy (BELLAMY, 2009) sintetizan los criterios de *ius ad bellum* que pueden aplicarse a una intervención humanitaria: A. Debe existir una causa justa, como ser las violaciones de los derechos humanos a gran escala. B. Es necesaria la aprobación de una legítima autoridad, por ejemplo el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. C. Debe primar la recta intención de no perseguir más que la paz. D. La intervención debe ser tan sólo un último recurso, cuando se hayan agotado todas las demás alternativas. E. El accionar debe ser proporcionado, los beneficios no pueden ser superiores a los costos.

Este es el camino menos probable de todos. Si bien existen claras violaciones a los derechos humanos, no parece haber una crisis humanitaria a gran escala. Por otro lado, evidentemente no se han agotado todas las instancias de negociación y diálogo. Respecto a las intenciones, con Rusia y la OTAN involucrados, son escasas las chances de que sean rectas, de que no se busque más que la paz. Más improbable aún resulta esta

posibilidad considerando los pésimos resultados de la intervención en Libia en 2011 (LOBO FERNÁNDEZ, 2012).

La última alternativa es la más probable en esta instancia: que ДНР y ЛНР subsistan por un periodo indeterminado, ya en forma independiente o como la propuesta Confederación de Nueva Rusia (Новороссия). Avalarían esta posibilidad los antecedentes de cuasi estados parias como Abjasia o Artsaj. De hecho, los enfrentamientos en esta última región continúan, en mayor o menor medida, desde 1988. Especialmente Donetsk cuenta con suficiente infraestructura industrial capaz de ser reactivada y su capacidad económica es potencialmente fuerte. Además, la salida al Mar Negro permitiría la construcción de puertos. Para Lugansk el escenario sería más complejo puesto que siempre fue una región mucho más pobre que su vecina. Antes de la guerra, el PBI de Donetsk era casi un 40% mayor al de Lugansk. Las minas de carbón y la industria siderúrgica serían determinantes, pero de nada servirían sin clientes. Rusia podría comprar productos del Donbass e importarlos a través su propia frontera sin mayores inconvenientes, pero en términos generales se necesita de algún tipo de reconocimiento para poder comerciar con un país. Las duras sanciones económicas impuestas a Rusia tras la anexión de Crimea pueden ser motivo suficiente para que Putin no reconozca la independencia del Donbass, más allá de cierta conveniencia tanto económica, por la incorporación de territorio, población e industria, como política, por afectar a un país cada vez más alejado de su órbita y más cercano a la OTAN como es Ucrania. En este contexto no debe olvidarse la influencia de China, que actualmente invierte en conexiones ferroviarias entre Asia y Europa que atraviesan Ucrania, ni de Estados Unidos, que con la llegada al poder de Donald Trump ha comenzado a cuestionar en forma cada vez más dura el accionar y los objetivos de la OTAN.

En este clima de profunda incertidumbre, buena parte de la población ha regresado a Donetsk. Al menos en el centro de la ciudad, no se han registrado ataques en más de dos años. Las dos repúblicas separatistas tienen pautadas elecciones para fines de 2018 y sus resultados podrían significar nuevas alternativas, pero por ahora ningún camino parece conducir a una paz estable y duradera. En el medio quedan casi cuatro millones de personas lidiando con el aislamiento, el desprecio y el sonido de los disparos.

Bibliografía:

- BELLAMY, A. (2009). *Guerras Justas. De Cicerón a Iraq*. Buenos Aires: FCE.
- BÖCKELMANN, F. (1983). *Formación y funciones sociales de la opinión pública*. Barcelona: Gili.
- GOMIS, L. (1991). *Teoría del periodismo*. Buenos Aires: Paidós.
- HUTIN, I. (18 de Noviembre de 2017). El último guerrero de la resistencia separatista en Ucrania. *Tiempo Argentino*.
- LOBO FERNÁNDEZ, J. F. (2012). La intervención humanitaria ante las crisis en Libia y Siria: un estudio comparativo. *Estudios Internacionales*, 37-66.
- POSEN, B. (1993). The Security Dilemma and Ethnic Conflict. *Survival*, 27-47.
- WARREN, C. (1975). *Géneros periodísticos informativos*. Barcelona: ATE.
- ZALAUQUETT, J. (2001). The legitimacy of Armed Humanitarian Intervention: Basic Concepts. *Reunión de Revisión del Consejo Internacional de Política de los Derechos Humanos*, 8-9.

La apuesta del Zar: La Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) y la derrota del Ejército Imperial Ruso

Nicolás Poljak (Facultad de Filosofía y Letras – UBA)

nikolaipoljak@hotmail.com

Nicolás Poljak es profesor de Enseñanza Media y Superior en Historia egresado de la carrera de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires en 2015, y se encuentra cursando actualmente la Maestría en Historia de la Guerra dictada en la Escuela Superior de Guerra Tte. Grl. Luís María Campos, Instituto Universitario del Ejército.

Se desempeña actualmente como docente a cargo de las áreas curriculares de Historia y *History* en la Escuela Privada de Ranelagh (*Ranelagh Community School*), y como adscripto en la cátedra de Historia de Rusia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Ha publicado los siguientes artículos y reseñas:

–”El Arte de la Guerra: El discurso nacionalista y la representación del conflicto en la música rusa. El caso de *Aleksandr Nevsky*, de Sergei Prokofiev”, en Cuadernos de Marte, Año 8, Nro. 12, enero-junio de 2017.

–”Sanborn, Joshua A.: *Imperial Apocalypse. The Great War and the Destruction of the Russian Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2014”, en Rey Desnudo, Año 6, Nro. 11, primavera 2017.

Resumen:

El presente artículo analiza la Guerra Ruso-Japonesa de 1904-1905 en términos de una arriesgada *apuesta*, por así llamarla, de la política exterior del Zar Nicolás II, realizada con el objetivo último de salvaguardar tanto la continuidad de la autocracia en el seno del Imperio Ruso, como la posición de prestigio y hegemonía del mismo en el cada vez más complejo y peligroso contexto internacional de comienzos del siglo XX. Se busca analizar brevemente las causas que impulsaron a Rusia a enfrentar a Japón, así como el desarrollo del conflicto que mostraría, en forma premonitoria, el rumbo que seguirían de allí en más las batallas terrestres libradas entre los ejércitos de las grandes potencias, en la era en que la *técnica* se convertiría en la dueña y señora de los campos de batalla. En este sentido, dicho conflicto sería el más claro antecedente de la Gran Guerra que ya se aproximaba en el horizonte, y oscuro presagio de lo que depararían las guerras del futuro, aun cuando sus lecciones no fueran cabalmente comprendidas por los estrategas contemporáneos.

Palabras clave: Guerra moderna - Imperio Ruso - Japón - Política internacional - Zarismo

Introducción

El Zar Nicolás II fue el hombre a quien la Historia colocó al frente de los destinos del gigantesco Imperio Ruso en los que serían sus últimos años. Gobernante profundamente comprometido con la preservación de la autocracia zarista en un período en el que las fuerzas del cambio se habían desatado en Rusia y en el mundo en modo sin precedentes y asimismo irreversible, realizó las que podríamos considerar dos grandes y arriesgadas *apuestas*, por así llamarlas, con el objetivo último de salvaguardar tanto la continuidad de la autocracia en el seno del Imperio Ruso, como la posición de prestigio y hegemonía del mismo en el cada vez más complejo y peligroso contexto internacional de comienzos del siglo XX. La primera de aquellas apuestas fue la que llevó a Rusia a enfrentarse, en 1904, con el Imperio del Japón. La segunda apuesta, como es sabido, pondría en marcha la serie de acontecimientos que acabaría por arrastrar a Europa, en aquel fatídico verano de 1914, a las llamas de la Gran Guerra.

En el presente artículo, centraremos nuestra atención en la primera, y menos recordada, de las apuestas del Zar: la que condujo a la Guerra Ruso-Japonesa de 1904-1905. Intentaremos analizar brevemente las causas que impulsaron a Rusia a enfrentar a Japón, así como el desarrollo del conflicto. En cierto sentido antesala de los horrores de la Primera Guerra Mundial, la Guerra Ruso-Japonesa mostraría, en forma premonitoria, el rumbo que seguirían de allí en más las batallas terrestres libradas entre los ejércitos de las grandes potencias, en la era en que la *técnica* se convertiría en la dueña y señora de los campos de batalla. Fue en este sentido el más claro antecedente de la Gran Guerra que ya se aproximaba en el horizonte, y oscuro presagio de lo que depararían las guerras del futuro, aun cuando sus lecciones no fueran cabalmente comprendidas por los estrategas contemporáneos.

La pelea por Corea y Manchuria: estallido de la guerra y primeras operaciones

La manzana de la discordia, por así decirlo, que acabaría por empujar al Imperio Ruso a la guerra con Japón, sería la pulseada por el control de dos regiones consideradas estratégicas en la competencia inter-imperialista en el Extremo Oriente: Corea y Manchuria. Estos dos territorios eran los que ya habían llevado a Japón a su victoriosa guerra contra China en 1894-1895, y serían asimismo la causa del enfrentamiento con Rusia, que en Tokio comenzaba a verse cada vez más, si no como inevitable, al menos como altamente probable. El primer episodio de este creciente enfrentamiento se encuentra, aparentemente, en “un fallido golpe de estado en Seúl, sostenido por el

ejército japonés, que provoca una reacción conservadora apoyada por Rusia, que está cada vez más presente en Manchuria debido a concesiones territoriales y ferroviarias” (Zorgbibe 1996: 170). El gobierno del Zar, en absoluto dispuesto a ceder la supremacía en una región estratégica frente al naciente imperialismo japonés, comenzó a poner trabas al mismo.

Este patrón volvería a repetirse, como afirmáramos, en relación a Manchuria, región en la que presencia rusa comenzó a incrementarse en los últimos años del siglo XIX, en un intento de bloquear la expansión japonesa aunque sin llegar todavía a un enfrentamiento directo. Desde la óptica rusa, el control, al menos extraoficial, de esta región así como de Corea era necesario en relación a los proyectos de extensión de líneas ferroviarias y explotación maderera, así como, principalmente, por la necesidad de contar con puertos sobre el Pacífico cuyas aguas permanecieran navegables durante la totalidad del año, particularmente el de Port Arthur. En este sentido, la política rusa en la región sería sistemática: “en 1898 Rusia arrendó la península de Kwantung a Japón, estableció una base naval en Port Arthur y en 1900 pasó a ocupar la totalidad de Manchuria” (Holmes y Evans 2007: p. 544], a partir de “un tratado secreto que coloca a la administración china de Manchuria bajo el control de un comisario ruso, creándose progresivamente un verdadero régimen de protectorado” (Zorgbibe 1996: 170).

Esta segunda intromisión rusa no será, desde luego, bien recibida en Tokio, pero, aún en ese entonces, existió una cierta voluntad por parte del gobierno japonés de negociar con Rusia. Sin embargo, aquellos intentos fueron bloqueados por el régimen zarista. Como sostiene Orlando Figes,

la guerra podría haberse evitado si la política exterior de Rusia hubiera estado en manos competentes. En lugar de eso, la dirigía un grupo apegado a la corte y encabezado por Aleksandr Bezobrazov, un especulador con buenas relaciones e intereses madereros en Corea; este grupo de personas con intereses persuadió al Zar para que rechazara la oferta japonesa de un pacto, haciendo que la guerra resultara inevitable. Que Nicolás decidiera interesarse personalmente en el asunto sólo empeoró las cosas; por desgracia, la política exterior era la única área del gobierno donde el Zar se sentía con competencia suficiente para dirigir las cosas desde primera línea. (...) deseaba extender su Imperio a lo largo de toda Asia, conquistando no sólo Manchuria y Corea, sino también el Tíbet, Afganistán y Persia. La mayoría de sus ministros estimulaban tales ambiciones (2010: 210-211).

Sin embargo, esta idea efectivamente preocupaba al general Alexei Kuropatkin, Ministro de Guerra del Imperio Ruso. Uno de los principales críticos de esta política

imperialista rusa en el Extremo Oriente, Kuropatkin, quien deseaba aún en el último momento evitar la ruptura de relaciones con Japón, intentó convencer al Zar de que redujera la presencia de tropas rusas en la región. En sus memorias publicadas con posterioridad a la guerra, Kuropatkin insistirá en esta cuestión, afirmando que lo más sensato debería haber sido la retirada de las fuerzas rusas de Manchuria, que de otro modo constituían el *casus belli* perfecto. Según Kuropatkin,

there is good reason to affirm that the unexpected change of policy that put a stop to the evacuation of the province of Mukden was an event of immense importance. So long as we held to our intention of withdrawing all our troops from Manchuria (except the railway guard and a small force at Kharbin), and so long as we refrained from invading Korea with our enterprises, there was little danger of a break with Japan; but we were brought alarmingly nearer to a rupture with that Power when, contrary to our agreement with China, we left our troops in southern Manchuria, and when, in the promotion of our timber enterprise, we entered northern Korea (1908: 487).

Kuropatkin convertirá asimismo en blanco de sus ataques al mencionado Aleksandr Bezobrazov, así como al almirante Yevgueni Alekséyev, comandante supremo de las fuerzas rusas en el Extremo Oriente, a quien acusó de apoyar en secreto los designios del magnate. Desde luego, en nada sorprende al lector actual el hecho de que el propio Zar no haya sido también blanco de las críticas a las que el Ministro de Guerra sometió a sus rivales. Leemos en este sentido que “one incredible scheme of Bezobrazoff followed another; and in the summer of 1903 there was submitted to me for examination a project of his which provided for the immediate concentration in southern Manchuria of an army of 70,000 men” (Kuropatkin 1908: 487). Aun cuando el Zar y el propio Alekséyev no aceptaran todas y cada una de las propuestas de Bezobrazov, la influencia de éste sobre la corte era en efecto importante, y las acciones provocativas que su propia agenda imponía a la política exterior rusa parecían, pese a las advertencias de Kuropatkin, llevar a Rusia cada vez más cerca de la guerra con un receloso Japón.

La confrontación directa parecía cada vez más cercana, tanto por las preocupaciones de los japoneses, que veían amenazados sus intereses, como por la negativa rusa a buscar cualquier solución alternativa que pudiera implicar renunciar a sus propios intereses o bien perder credibilidad al claudicar frente a una nación considerada débil y advenediza. En este sentido, la firma de un tratado de asistencia mutua entre Japón y Gran Bretaña el 30 de enero de 1902 bien puede ser vista como el antecedente directo

de una guerra considerada ya en la práctica inevitable. El objetivo del tratado, primero concertado entre Japón y una nación europea en pie de igualdad, no era otro que “preservar el statu quo en Extremo Oriente y preservar la independencia de China y de Corea (...) frente al creciente imperialismo ruso en Asia” (Zorgbibe 1996: 170-171), lo cual representaba, en la práctica, una alianza militar que evitaba la posibilidad de que Rusia recibiera apoyo de otra potencia europea (particularmente de su aliada Francia) ante el riesgo de que Gran Bretaña tomara partido por su nuevo aliado. Con esta baza en su poder, y ante el fracaso de todos los intentos de reducir por vía diplomático la presencia rusa en la región, Japón ya estaba prácticamente preparado para adoptar una acción más directa y pasar a la ofensiva.

Los acontecimientos se precipitaron a comienzos de 1904. El 13 de enero, Japón lanzó un ultimátum a Rusia, y ante la falta de respuesta, el 5 de febrero Tokio rompió relaciones diplomáticas con San Petersburgo. La guerra era pues inminente, y en el momento de su estallido puede verse el mismo *modus operandi* que sería utilizado 37 años más tarde en Pearl Harbor: el 8 de febrero de 1904, torpederas de la armada japonesa, bajo el mando del almirante Heihachiro Togo, lanzaron un devastador ataque sorpresivo contra la flota rusa anclada en Port Arthur. Sólo dos días después, el 10 de febrero, Tokio declaró formalmente la guerra, y el 12 las fuerzas japonesas desembarcaron en Chemulpo, Corea. Seúl fue rápidamente ocupada y los japoneses avanzaron entonces con rumbo norte, hacia el río Yalu.

Militarmente hablando, Guerra Ruso-Japonesa vio la aparición (o al menos el primer uso importante) de varias innovaciones que se transformarían en moneda corriente en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. Las comunicaciones, imprescindibles en una guerra que por primera vez se libraba en frentes tan extensos, experimentaron un desarrollo notable, tanto en lo que hace a los teléfonos de campaña como a la radio (utilizada en pequeñas cantidades por los rusos hacia el final de la guerra), y ambos bandos utilizaron ampliamente globos aerostáticos de observación (siendo Rusia el país que más relevancia había dado al desarrollo y organización de los mismos). Asimismo, la guerra vio el primer uso importante, por ambos bandos, de las ametralladoras, así como la proliferación de las trincheras, protegidas por alambre de púa (en algunos casos electrificados) y consecuentemente, de morteros y granadas que ayudaran a la captura de las mismas, en lo que constituyó un auténtico prelude de los horrores del Frente Occidental de la Gran Guerra.

La situación de ambos ejércitos en lo que hace al armamento era en cierto modo similar, y si bien la superioridad numérica se encontraba, en un principio, de parte de los japoneses, esta ventaja sólo se mantendría en tanto los rusos no lograran reforzar a tiempo a sus tropas destacadas en Oriente con fuerzas provenientes de su mucho más poderoso Distrito Militar Europeo. No era pues Rusia la que se encontraba en desventaja numérica, sino las fuerzas del Distrito Militar Oriental. Por lo tanto, cabría considerar que la ventaja de los japoneses dependía más de factores geográficos (cercanía al teatro de operaciones) y logísticos que del simple número de tropas disponibles, y dicha ventaja sólo se mantendría en tanto Japón supiera maximizar el principal recurso a su favor: el tiempo. En este sentido, la estrategia japonesa da cuenta de una perfecta toma de conciencia por parte de los mandos militares respecto de esta cuestión crucial.

El general Kuropatkin, nombrado comandante del ejército de Manchuria en febrero de 1904, a pesar de haber sido él mismo un férreo opositor a la guerra contra Japón, planeó en un principio una estrategia cautelosa, que preveía una retirada organizada hacia el interior de Manchuria a la espera de refuerzos provenientes del otro extremo de Siberia. Sin embargo, el prudente Kuropatkin se hallaba subordinado al almirante Alekséyev, y las fricciones entre ambos no tardaron en producirse. Alekséyev no sólo no había tomado los suficientes recaudos para la defensa de Port Arthur, sino que además, confiando en la posibilidad de una victoria rápida, ordenó un avance general para levantar el sitio al que los japoneses habían sometido a la base naval rusa.

La consecuente ofensiva de las fuerzas rusas conduciría al encuentro entre éstas y las fuerzas japonesas, que avanzaban desde el sur, y a la primera gran batalla terrestre de la guerra: la del río Yalu, librada entre el 25 de abril y el 2 de mayo de 1904 y que se saldó con una decisiva victoria japonesa. A esta derrota rusa seguirían otras. Las batallas de Nanshan (25-26 de mayo) y Te-li-ssu (14-15 de junio) concluyeron ambas en victorias japonesas, y permitieron a los japoneses cerrar aún más el cerco sobre Port Arthur, aunque no lograron aún tomar la fortaleza, fuertemente defendida por los rusos. En julio, el mariscal Iwao Oyama, recientemente nombrado comandante en jefe de las fuerzas japonesas, arribó al teatro de operaciones, y entre el 26 de agosto y el 3 de septiembre se enfrentó a Kuropatkin en la batalla de Liaoyang. El resultado del combate, acaso premonitorio de las batallas de la Primera Guerra Mundial, no fue decisivo. Si bien los japoneses sufrieron más bajas, Kuropatkin debió ordenar la retirada de sus fuerzas hacia el norte. Entre el 7 y el 17 de octubre, intentó lanzar una nueva

ofensiva hacia al sur, que condujo a la batalla de Sha-Ho. El resultado fue nuevamente indeciso, si bien los rusos sufrieron esta vez muchas más bajas y debieron volver a retirarse. Asimismo, el almirante Togo había obtenido una importante victoria naval en la Batalla del Mar Amarillo, reforzando aún más el cerco a Port Arthur. En diciembre de 1904, el general Anatoly Stessel, comandante de la guarnición de la base naval, comenzó a negociar los términos de una posible capitulación. Tras este catastrófico año, y con una revolución en ciernes, tal vez debería haber sido evidente para cualquier observador atento ruso que a comienzos de 1905 la guerra estaba ya perdida.

El año comenzó en forma aún más desalentadora. En enero, la guarnición de Port Arthur finalmente se rindió, y en San Petersburgo, la brutal represión a una manifestación pacífica dirigida por el sacerdote ortodoxo Gueorgui Gapón el domingo 22 de enero (el llamado *Domingo Sangriento*) fue la chispa que acabó por desatar la revolución. La autocracia zarista necesitó entonces de fuerzas militares para controlar la situación interna, lo cual repercutió en aún menos refuerzos para las tropas que combatían en el frente de batalla en Manchuria.

Pese a esta situación desesperada, Nicolás II y su gobierno se resistían aún a poner fin a la guerra. La situación política y social de Rusia no impidió que algunas tropas de refuerzo comenzaran a llegar a Manchuria desde Europa, y a mediados de enero los rusos contaban con aproximadamente 300.000 hombres en el teatro de operaciones, mientras que los japoneses, a pesar de haber recibido también refuerzos, apenas llegaban a los 200.000 hombres. Sólo a finales de febrero, con el arribo de las tropas que habían capturado Port Arthur, pudieron los números japoneses prácticamente igualar a los de sus enemigos rusos. Sin embargo, aquellas constituían las últimas reservas de que Japón podía disponer, y el mariscal Oyama se sintió presionado a buscar la batalla decisiva que le permitiera destruir la capacidad de combate de las fuerzas rusas de una vez por todas. El encuentro final entre los dos enemigos se produjo el 19 de febrero de 1905, en Mukden.

La batalla librada allí, entre el 19 de febrero y el 10 de marzo de 1905, se destaca no sólo por haber sido la última batalla terrestre de la Guerra Ruso-Japonesa, sino por haber sido, según pudieron constatar los muchos observadores contemporáneos, la batalla terrestre más grande librada hasta ese momento, y desde luego (aunque los mencionados observadores contemporáneos no pudieran saberlo) por haber sido en cierto modo un revelador prelude (como lo fue la guerra misma) de aquello que ocurriría en los campos de batalla de Europa durante la Primera Guerra Mundial.

Las dos fuerzas rivales estaban prácticamente igualadas en número (de hecho, con una ligera ventaja de parte de los rusos): frente a los 293.000 hombres, 1.494 cañones y 56 ametralladoras de que disponía Kuropatkin, las fuerzas bajo el mando del mariscal Oyama consistían en un total de 270.000 hombres con 1.062 cañones, aunque también con la muy superior cantidad de 200 ametralladoras (Holmes y Evans 2007: 550). A estas colosales dimensiones de las fuerzas enfrentadas debemos sumar la extensión, hasta entonces nunca vista, del propio campo de batalla: el último gran enfrentamiento terrestre de la Guerra Ruso Japonesa habría de librarse “en un frente continuo de 155 Km., con combates en una franja de 80 Km. de anchura” (Holmes y Evans 2007: 550). También en este punto resultaría esta batalla premonitoria de aquellas que se producirían años más tarde en la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, y tal como ocurriría también en los momentos iniciales de la Gran Guerra, los comandantes de ambos bandos confiaban en la posibilidad de alcanzar una victoria decisiva a partir de amplios movimientos de tropas en maniobras envolventes, que debían a su vez concluir en asaltos frontales, pese a la ventaja que las nuevas armas y formas de luchar (trincheras protegidas por alambre de espino, ametralladoras, etc.) proporcionaban naturalmente al defensor. A decir de Geoffrey Parker, “aunque ambos bandos se centraron en toda la campaña en rebasar a sus adversarios por los flancos, la velocidad del avance de las tropas y la capacidad mortífera de las armas hicieron inevitable el fracaso de aquellos intentos” (2005: 266], lección esta que los muchos observadores y analistas contemporáneos no parecen haber deducido, a pesar del espantoso número de bajas por ambas partes. Al igual que ocurriría luego en 1914, “ambos comandantes trataron, a la manera napoleónica, de destruir al ejército rival. Ambos fracasaron” (Holmes y Evans 2007: 550).

Eventualmente, sin embargo, los japoneses acabarían imponiéndose, y en la tarde del 9 de marzo Kuropatkin ordenó la retirada hacia el norte. El comandante ruso había reconocido la derrota, aún antes de que los japoneses pudieran alcanzar la victoria decisiva que habían estado buscando. Sea como fuere, el 10 de marzo de 1905, la bandera japonesa ondeaba en Mukden. Luego de 19 días de feroces combates, la batalla más grande y sangrienta de la Historia, hasta ese momento, había concluido.

El costo humano la misma resulta apabullante por donde se lo mire. Los rusos perdieron entre 90.000 y 100.000 hombres, mientras que las bajas japonesas rondarían las 70.000. Las lecciones ofrecidas por el modo en que se luchó, con trincheras, ametralladoras y artillería, así como por las impactantes cifras de bajas productos de

estas innovaciones, deberían haber sido aprendidas adecuadamente por los muchos observadores contemporáneos. Sin embargo, no fue así. Los militares europeos que observaron y analizaron la batalla de Mukden prestaron más atención a su acaso fortuito resultado que al gigantesco costo que el mismo conllevó. Las duras lecciones de la guerra moderna no habían sido aprendidas adecuadamente, y la tragedia de Mukden estuvo pues condenada a repetirse durante cuatro años en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial.

Conclusión

La apuesta del Zar había fracasado. Pese a las dudas y advertencias de Kuropatkin, Nicolás optó por perseguir una política exterior agresiva, o cuanto menos decidida, en lo que hacía a Corea y Manchuria, a fin de preservar a cualquier precio la posición internacional de un Imperio Ruso que, más allá de sus intereses económicos y estratégicos en la región, no podía permitirse el lujo de ser derrotado por Japón, ni mucho menos verse relegado a un plano secundario en el concierto de las grandes potencias mundiales, que ya se alineaban en los dos bandos que habrían de enfrentarse en la Primera Guerra Mundial. El prestigio y la credibilidad del Imperio, tanto como su expansión territorial, estaban pues en juego, o así lo sentían los hombres que convencieron al Zar de jugarlo todo en una guerra que creían podía ganarse rápidamente, frente a un pequeño y advenedizo país asiático a cuyos habitantes Nicolás calificaba de “monos amarillos”. Parecía ser, por lo tanto, una jugada perfecta, pero las cosas resultaron ser de otro modo.

Vista desde el punto de vista militar, la Guerra Ruso-Japonesa constituyó un oscuro presagio de lo que estaba por venir. Aunque, desde la óptica de los japoneses, la batalla de Mukden constituyó en efecto una gran victoria, no fue en absoluto la victoria decisiva que Oyama esperaba alcanzar. De no haber sido por la aplastante derrota de la flota rusa a manos del almirante Togo en la posterior batalla de Tsushima, pero más aún por la hábil diplomacia japonesa, que supo aprovechar el momento de la victoria para comenzar a negociar los términos de una paz conveniente a los intereses de Japón, las cosas podrían haberse desenvuelto en forma distinta, más aún si se tiene en cuenta que el pequeño país asiático estaba mucho más cerca del agotamiento (aun cuando el apoyo a la guerra entre la población japonesa continuaba siendo fuerte) que el gigantesco Imperio del Zar. A partir de estas lecciones, debería haber quedado más que claro a los ojos de los contemporáneos el hecho insoslayable de que el desenlace de la batalla de

Mukden, es decir, la victoria japonesa, constituía a aquellas alturas más la excepción que la regla. La victoria decisiva que permitiera acabar con una guerra a partir de un solo golpe fatal no era posible. Sin embargo, todo el mundo quedó más impresionado con el resultado de la batalla que con el desarrollo (y desde luego, el costo) de la misma. Si bien todos los elementos que definirían las batallas de la Gran Guerra ya se encontraban allí, la única lección que la mayor parte de los contemporáneos aprendió fue que el ataque decidido y disciplinado podía efectivamente traer la tan deseada victoria decisiva, siendo ésta un triunfo de los factores morales por sobre los materiales.

Los comandantes y estrategas rusos, menos que nadie, sintieron la necesidad de reevaluar el modo en que había de entenderse y conducirse una guerra moderna. La afrenta de la derrota, desde luego, debía ser lavada, y el prestigio internacional del tambaleante Imperio había de ser salvaguardado a cualquier costo. Asimismo, aún era necesario, para un régimen que había sobrevivido por poco (y sólo gracias al apoyo aún incondicional del Ejército) a las llamas de la revolución, encontrar una nueva causa que lograra finalmente unificar a la heterogénea población de Rusia. Pero aunque la guerra había entrado irremediabilmente en una nueva era, ellos confiaban firmemente, como todo el mundo, en que si los japoneses habían logrado alcanzar tan (en teoría) espectacular triunfo, sería posible para cualquier ejército numeroso, disciplinado y convencido de su causa y de los beneficios de la ofensiva, alcanzar aquella victoria decisiva en una guerra rápida y corta. Confiando pues en dicha victoria, y tan sólo diez años más tarde, Nicolás volvería a apostar, a fin de salvaguardar su Imperio y su trono. Esta nueva y arriesgada apuesta, de un Zar que no había aprendido las lecciones frente a sus ojos, acabaría por sumir a Europa y al mundo en la mayor de las tragedias.

Bibliografía y fuentes:

- Figes, Orlando (2010). La Revolución rusa (1891-1924). La tragedia de un pueblo. Barcelona: Edhasa.
- Holmes, Richard y Martin Evans (eds.) (2007). Campos de batalla. Los conflictos más decisivos de la Historia. Barcelona: Ariel.
- Ivanov, Alexei y Philip Jowett (2004): The Russo Japanese War, 1904-05. Oxford: Osprey Publishing.
- Kuropatkin, Alexei. “The Causes of Russia’s Defeat by Japan”. McClure’s Magazine, vol. XXXII, N° 2, diciembre de 1908, pp. 213-222.
- “The Military and Political Memoirs of General Kuropatkin”. McClure’s Magazine, vol. XXXI, N° 5, septiembre de 1908, pp. 483-499.
- Parker, Geoffrey. (ed.) (2005). Historia de la Guerra. Madrid: Akal.

- Payne, Charles (1985). *The Russo-Japanese War impact on Western military thought prior to 1914*. Athens: Georgia University Press.
- Wildman, Allan (1980). *The End of the Imperial Russian Army*. New Jersey: Princeton University Press.
- Zorgbibe, Charles (1996). *Historia de las relaciones internacionales. De la Europa de Bismarck hasta el final de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial S. A.

REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA TRADUCTIVA

La traducción de las intervenciones de Anósov en *La pulsera de granates*

Marina Berri (CONICET / UBA / UNGS)

marinaberri@gmail.com

Marina Berri es doctora en Lingüística (Universidad de Buenos Aires) e investigadora asistente del CONICET. Se desempeña como ayudante de Lingüística y Teoría Léxica en la Universidad de Buenos Aires y es docente investigadora del área de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Trabajó como lexicógrafa en el *Diccionario integral de la Argentina*. Actualmente asiste al taller de traducción ruso-español de Alejandro González. Investiga sobre temas de semántica léxica y lexicografía.

Resumen:

La presente ponencia relaciona el concepto de explotación, de la Teoría de las Normas y las Explotaciones (TNE, Hanks 2013), con el de *foregrounding* (Leech 2008), a partir de una posible traducción de *La pulsera de granates*, de Aleksandr Kuprín (1911). En particular, nos centraremos en las intervenciones del personaje de Anósov, para quien el uso de explotaciones constituye un rasgo que contribuye a su caracterización, y propondremos estrategias basadas en la TNE para analizar normas de voces equivalentes en ruso y en español y traducir ciertos tipos de *foregrounding*. Se propone así un abordaje de la traducción desde la semántica léxica, que busca complementar y contribuir con los estudios de traducción.

Palabras clave: Foregrounding – norma - explotación – Kuprín – traducción literaria

1. Introducción

En *La pulsera de granates*, obra escrita por Aleksandr Kuprín en 1911, el personaje de Anósov desempeña un rol central, ya que es quien a partir de sus historias y su propia biografía hace reflexionar a Vera al principio del relato acerca del amor auténtico. Este amor es así calificado por Anósov:

¿Y dónde está el amor? ¿El amor desinteresado, abnegado, que no espera recompensas? ¿Aquel del que se ha dicho que es “fuerte como la muerte”? ¿Entiendes? Ese amor para el cual realizar cualquier hazaña, dar la vida, entregarse al martirio no constituye ningún esfuerzo, sino solo alegría. (...) El amor debe ser trágico. ¡El misterio más grande del mundo! Ni las comodidades de la vida, ni las conveniencias ni los compromisos deben afectarlo.

А где же любовь-то? Любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды? Та, про которую сказано – «сильна, как смерть»? Понимаешь, такая любовь, для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – вовсе не труд, а одна радость. (...) Любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться.

Desde el principio, Anósov es caracterizado como un personaje excéntrico. Se lo describe como una “reliquia” (obloмок старины, literalmente “un resto de la antigüedad”), “una figura pintoresca, titánica e inusual”. Sin embargo, más allá de las descripciones, la excentricidad de Anósov se observa en su propia manera de hablar, que en ocasiones se desvía del ruso “tradicional”. Esta excentricidad prefigura de algún modo el amor auténtico, al que luego verá se enfrentará, que queda encargado por el telegrafista —también excéntrico— Zheltkov. Precisamente por este motivo la traducción de las intervenciones de Anósov constituyen un desafío: ¿cómo dar cuenta en español de la peculiaridad de Anósov, que contribuyen y refuerzan la excentricidad el amor auténtico? ¿Cómo plasmar en español las tensiones que el modo de hablar de este personaje expresa en ruso?¹

Este trabajo, que forma parte de una investigación más amplia, tiene por objeto es analizar de manera ejemplar algunas de las intervenciones de Anósov considerando posibles soluciones a su traducción a partir de una teoría de la semántica léxica, la Teoría de las Normas y las Explotaciones (de aquí en más, TNE), desarrollada por Patrick Hanks (2013). El trabajo articula las nociones de norma y explotación de esta teoría con la el concepto de *foregrounding*, definido doblemente por Geoffrey Leech (cfr. también Garvin 1964, Emmott & Alexander 2014, UI 2014). En el plano formal, Leech considera el *foregrounding* como una desviación de lo que es esperado en el código lingüístico; en el plano funcional, lo considera como un efecto o sentido transmitido por ese alejamiento. Precisamente las intervenciones de Anósov están caracterizadas por el *foregrounding*. Sin embargo, determinar exactamente qué es lo esperado en una lengua requiere de ciertos criterios. El trabajo no constituye un análisis literario del texto, sino que intenta un abordaje léxico que posibilite considerar opciones de traducción, en base

¹ Algunas de las soluciones aquí propuestas son fruto del trabajo con el texto realizado en el taller de traducción dictado por Alejandro Ariel González; otras son decisiones propias. Finalmente, he incorporado también sugerencias de Omar Lobos a las traducciones aquí presentadas. Agradezco a ambos los aportes al trabajo.

al fundamento que propone la TNE y que a la vez permite precisar la noción de *foregrounding* en el plano léxico.

En primer lugar, explicaré brevemente el concepto de *foregrounding* e y los fundamentos de la TNE. Luego desarrollaré el análisis de algunas intervenciones de Anósov. Finalmente, esbozaré unas breves conclusiones y las líneas futuras de investigación.

2. *Foregrounding* y TNE

El *foregrounding*, la desviación del código lingüístico que produce un efecto particular de sentido, constituye un problema difícil en la traducción literaria, tanto si se busca lograr un efecto equivalente como si, en términos de Berman (1999), se intenta *traducir la letra*. Por un lado, si se considera siguiendo a Nida (1964) que las traducciones deben lograr un efecto equivalente mediante el uso de las posibilidades que presenta la lengua de llegada, lo que a menudo no se logra a menudo con una traducción literal, el *foregrounding* implica dar cuenta de una desviación lingüística en términos de otra desviación en la lengua de llegada que produzca ese llamado “efecto equivalente”. Por otro, si se considera junto a Berman (1999) que se debe *traducir la letra* y que, para evitar una traducción etnocéntrica, no se deben anular las “extranjerías” léxico-gramaticales de la lengua de partida, la traducción del *foregrounding* plantea también un problema, ya que el *foregrounding* constituye una “extranjería” dentro de la propia lengua que debe plasmarse en la lengua de llegada.

La Teoría de las Normas y las Explotaciones, desarrollada por Patrick Hanks (2004, 2006, 2013), provee herramientas metodológicas sólidas, sostenidas en el análisis de corpus, para distinguir entre aquello que es normal en una lengua y aquello que constituye una explotación en el nivel del léxico y que, por lo tanto, puede considerarse como *foregrounding*. Según la TNE, en las lenguas existen dos sistemas de reglas interrelacionados. Un primer sistema está conformado por las normas, que son los modos en que las palabras se emplean de modo usual e idiomático, entendiendo que el modo usual es el que se presenta típicamente en corpus textuales. Las normas de las palabras son, entonces, significados asociados a patrones de uso típico. Específicamente, una norma constituye un patrón de uso convencional —una estructura argumental vinculada a tipos semánticos y colocaciones— que tiene asociado un significado. De acuerdo con Hanks, establecer la norma de una palabra implica el

análisis detallado de corpus textuales. Así, por ejemplo, un verbo polisémico como *picar* tiene diferentes normas en español, entre ellas la norma [HUMANO/ MÁQUINA] **pica** [ALIMENTO] (asociada al significado ‘cortar un alimento en pedazos pequeños utilizando un cuchillo’) y la norma [INSECTO/ REPTIL] pica [SER VIVO], asociada al significado ‘clavar un aguijón, colmillo o pico’ (para una explicación completa, véase Hanks 2013 para el inglés y Berri 2016 para el español/ruso). Las normas evidencian también el anisomorfismo de lenguas, es decir, la diversa organización de las lenguas. Así, diferentes equivalentes rusos corresponden a diferentes normas de *picar*: *пéзaть*, *чeсáтьcя*, *y кусaть/ жaлить/ клeвaть*.

Por otra parte, las explotaciones léxicas son mecanismos dinámicos y constituyen alejamientos deliberados de los patrones establecidos que se realizan para hablar de cosas nuevas o inusuales. Son retóricamente eficientes y forman parte del hábito humano de jugar con el lenguaje. Muchas de las intervenciones de Anósov contienen explotaciones. En su tipología preliminar de explotaciones, Hanks señala principalmente la metáfora, aunque también la explotación de construcciones, la elipsis, las colocaciones anómalas y la metonimia. Además, afirma que la distinción entre norma y explotación es gradual. De este modo, (1-4) constituyen distintos grados de alejamiento de las normas de *picar*: mientras (1) constituye un alejamiento leve, porque se introduce un complemento que indica sobre qué se pica la pelota (*Faustino*), 2-3 constituyen metáforas, ya que se “pican” objetos abstractos (*vehemencia*, *alma*) y (4) constituye un ejemplo aún más extremo, a partir del cual se deduce el sentido de ‘tocar la puerta insistentemente’:

(1) La pelota *le picó* primero a *Faustino* y se fue a la raya lateral.

(2) Distribuye su alma en cada guiso, *pica* y muele *su vehemencia por la vida*.

(3) Había llegado a Buenos Aires con el corazón vacío y *el alma picada de remordimientos*.

(4) Me parece que va siendo hora de que nos dejemos de remilgos y de *picar al portal* como si pidiésemos limosna. (CORPES)

Cabe señalar que si bien algunas normas, y las explotaciones que se apoyan en ellas, pueden tener cierto paralelismo en las distintas lenguas, en principio difieren. La traducción literaria puede explorarse a partir de considerar esta tensión entre posibles

equivalencias de normas, por un lado, y explotaciones —que solo pueden establecerse en relación con las normas de una lengua determinada—, por otro.

Para realizar este trabajo, se ha analizado el texto *La pulsera de granates* y se han identificado diferentes explotaciones de manera intuitiva. Luego, el estatus de norma y explotación se ha respaldado en base a la consulta de los corpus *Russian Web 2011* y *Spanish Web 2011*, disponibles en el Sketch Engine[□], y de fuentes lexicográficas (para el ruso, Kuznetsov; para el español, el *DLE*). Los corpus se han explotado mediante las herramientas específicas que ofrece el Sketch Engine, en particular, los *Word Sketches*. Finalmente, se consideraron diversas posibilidades de traducción y los problemas y efectos de sentido que conllevarían.

3. *Las intervenciones de Anósov*

Como se ha afirmado en la “Introducción”, las intervenciones de Anósov suelen desviarse del ruso estándar. Esta desviación, entendida como *foregrounding*, puede analizarse con precisión en el nivel léxico a partir de la noción de norma, desarrollada por la TNE.

La siguiente intervención de Anósov constituye un ejemplo de *foregrounding* en el nivel léxico:

(5) Честное слово... докторишки разнесчастные... все лето купали мои ревматизмы... в каком-то грязном... киселе... ужасно пахнет...

En (5), de acuerdo con la TNE las normas del ruso son transgredidas. Se trata de un caso de explotación de tres voces: купать, ревматизм и кисель. La norma de купать establece que este verbo toma típicamente un objeto del tipo semántico SER VIVO, como малыш, ребенок и собака. En la cita de Kuprín, en cambio, el verbo toma como objeto un nombre abstracto, ревматизм, que denota una enfermedad. Por otra parte, la misma palabra ревматизм es explotada: es una palabra que, precisamente por ser un nombre abstracto, se emplea típicamente en singular. Se trata de una explotación por metonimia: la enfermedad por el miembro del cuerpo que la padece. Por último la voz кисель también se explota, ya que se emplea en sentido metafórico: el líquido con el que tratan la enfermedad es similar a *kisel* (de hecho, в каком то señala explícitamente que se trata de una explotación). Dado que la frase constituye un uso creativo, que transmite la peculiaridad del personaje del abuelo Anósov al mismo tiempo que refuerza sus críticas hacia la medicina, resultaría adecuado intentar un efecto similar en español,

es decir, realizar la traducción en base a explotaciones que resulten paralelas y que podrían fundarse en la equivalencia de las normas de *купать* y *bañar*, por un lado, y de *ревматизмы* y *reumatismo*, por otro. La norma de *bañar* es similar a la de *купать*: típicamente *bañar* toma un objeto un nombre del tipo semántico SER VIVO, si bien en español el verbo toma también otros tipos de objetos, en particular nombres de lugares geográficos (*costa*) y alimentos (*torta*).[□] La norma de *reumatismo* es, como se ha comentado, también paralela a la de su equivalente ruso. Un equivalente parcial de *кисель* podría ser *gelatina* o *jalea*, que también pueden explotarse de manera similar y usarse metafóricamente. El hecho de que las normas sean paralelas permite arribar a la posible traducción literal de (6). El acierto de la literalidad de la traducción queda respaldado porque, como se ha mostrado, las normas del ruso y el español son paralelas para estas voces:

(6) Palabra de honor... los muy *desgraciados* de los doctorsuchos... todo el verano *bañaron mis reumatismos*... en una especie de *gelatina*... sucia... huele horrible.

En el mismo sentido, (7) constituye una explotación que puede traducirse de manera relativamente literal dado el paralelismo que se observa entre las normas de los equivalentes. La palabra *гуммиарабик* se emplea metafóricamente mediante la acción del adjetivo *словесный* ('verbal'), dado que el adjetivo requiere voces de un tipo semántico diferente del de *гуммиарабик* (ALIMENTO), en particular nombres que denotan acciones mayormente negativas realizadas mediante la palabra, como *перебранка* ('pelea') y *выпад* ('ataque'). En ruso, el adjetivo *словесный* coacciona a *гуммиарабик* para que tenga un sentido metafórico y signifique 'expresiones verbales pegajosas y dulces'. Al igual que en (5), en la traducción sería deseable conservar la explotación metafórica como tal, que daría también cuenta de la excentricidad Anósov, ya sea reemplazando *словесный* y *гуммиарабик* por voces más usuales en español (*palabrería almibarada*), ya sea conservando los equivalentes más literales, que resultan algo más raros en español que en ruso:

(7) либо разводит *словесный гуммиарабик* насчет возвышенной любви. = ora *suelta una palabrería almibarada* acerca del amor sublime / ora *suelta una goma arábica verbal* acerca del amor sublime

Hasta aquí hemos analizado dos casos de *foregrounding* a nivel léxico (es decir, de *explotación* en términos de la TNE) que se apoyan en normas paralelas. Ahora consideraremos una intervención en que las normas de los equivalentes (parciales)

difieren. Estos casos, si bien dan cierto tono coloquial al personaje de Anósov, no constituyen explotaciones, dado que en ruso son usos normales e idiomáticos². Así, los significados literales de *тряпка* y *trapo* son equivalentes, pero sus extensiones metafóricas difieren: según el diccionario Kuznetsov, *тряпка* se emplea para designar personas de carácter débil. En cambio, las asociaciones de *trapo* son levemente diferentes; según el *DLE* la locución *hecho un trapo* expresa que alguien está deprimido, enfermo o muy cansado. *Размазня*, según Kuznetsov, a) significa *kasha* semilíquido, b) se aplica a aquello que se considera sin fuerza, carente de expresividad. En (8), el contexto establece claramente que *тряпка*, *размазня* y *стрекозиная душа* se oponen a *храбрый* (“valiente”). El traductor se enfrenta ante una tensión. Si traduce literalmente, conservará las metáforas del texto original pero el texto será leído como una explotación de autor —que en ruso no es tal— y no como un uso de recursos presentes en la lengua (cfr. 8a). Si se recurre a paráfrasis, se pierde la literalidad y el modo de hablar de Anósov (recuperado solo por *alma de libélula*, una explotación en ambas lenguas), pero se conserva el efecto de normalidad (cfr. 8b). Una tercera posibilidad, expuesta en (8c), recurre a expresiones paralelas en español que, si bien no son literales, son en español metafóricas y coloquiales y responden a una norma, igual que las del texto ruso:

(8) Ты, может быть, думаешь, что этот капитан был какая-нибудь тряпка? размазня? стрекозиная душа? Ничуть. Он был храбрым солдатом.

(8a) Tal vez pienses que ese capitán era un trapo, una gacha/un guiso aguado, tenía un alma de libélula. Ni un poquito. Era un soldado valiente.

(8b) Tal vez pienses que ese capitán era un ser sin voluntad, sin fuerza, tenía un alma de libélula. Ni un poquito. Era un soldado valiente.

(8c) Tal vez pienses que ese capitán era un títere, una manteca, tenía un alma de libélula. Ni un poquito. Era un soldado valiente.

Cada una de las opciones implica, sin embargo, destacar y perder algo del modo en que emplea la lengua Anósov.

4. Conclusiones

² Es necesario aclarar que, de acuerdo con la TNE, las extensiones metafóricas que analizaremos a continuación han surgido inicialmente como explotaciones individuales y luego, a medida que se extendieron, se convirtieron en normas.

Los casos comentados permiten concluir que las intervenciones de Anósov, que implican explotación y por lo tanto *foregrounding* en el nivel léxico, pueden traducirse a partir de considerar las normas de las voces equivalentes rusas y españolas. Para unidades léxicas que tienen normas similares es posible recurrir a una explotación similar en la lengua de llegada que es de naturaleza relativamente literal, dado que la traducción se apoyará en el paralelismo de esas normas transgredidas (купать/ *bañar*, ревматизм/ *reumatismo*, словесный гуммиарабик/ *goma arábiga verbal*). Sin embargo, cuando las normas difieren, como en el caso de тряпка/ *trapo* y размазня / *guiso (aguado)*, la traducción literal presenta dificultades. En estos casos, debe recurrirse a otras estrategias de traducción: o bien traducir literalmente, de modo que la norma en ruso será leída en español como una explotación, o bien traducir, perdiendo la literalidad, por voces que tienen asociaciones similares. Será el traductor quien deba definir en cada caso si privilegiar la creación de un efecto equivalente (dándole a la traducción un matiz etnocéntrico acerca del cual advierte Berman 1999) o bien conservar la *letra* del texto, a riesgo de producir en la lengua de llegada el efecto de explotación donde en la norma de partida hay una norma. En todo caso, prestarles la debida atención a las explotaciones, que se producen en la *letra* del texto y cuya identificación fiable es facilidad por la TNE, permite mantener las redes significantes subyacentes en el sentido de Berman (1999) y conservar así el paralelismo entre la excentricidad de Anósov y la del amor del auténtico encarnado por el telegrafista Zheltkov.

Bibliografía:

- Berman, Antoine (1999) [2014]. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus Editores.
- Berri, Marina (2016). “Equivalencias léxicas español-ruso. Un acercamiento desde la Teoría de las Normas y las Explotaciones”, en *Actas de la Primera Jornada Nacional de Estudios Eslavos*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 20 de agosto de 2016.
- Emmott, Catherine y Marc Alexander, M. (2014). “Foregrounding, burying, and plot construction”, en Stockwell, Peter y Sara Whiteley (eds.) *The Handbook of Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press
- Garvin, Paul (ed.) (1964). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Georgetown, DC: Georgetown University Press.
- Hanks, Patrick (2013). *Lexical Analysis. Norms and Exploitations*. Cambridge: The MIT Press.

Leech, George (2008). *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Harlow: Pearson Longman.

Ul, Büşra (2014). “Foregrounded: A comparative stylistic analysis of *Their Eyes Were Watching God* and its Turkish translation”. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, N° 158, diciembre de 2014, pp. 37-42.

Куприн, А. И. (1911) [2007]. “Гранатовый браслет”, А.И.Куприн *Повести. Рассказы*. Москва: Эксмо.

Recursos:

CORPES: Real Academia Española. *Corpus del español del siglo XXI*. www.rae.es

DLE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. www.rae.es

Sketch Engine. www.sketchengine.co.uk

Кузнецов С. А. (Гл. ред.) (1998) [2014]). *Большой толковый словарь русского языка*, Норинт. Санкт-Петербург.

La reposición de fuentes originarias en la traducción del ruso: el caso de *Estrella roja*, de A. Bogdánov

Alejandro Ariel González (Universidad Nacional de San Martín)

alexgon80@hotmail.com

Licenciado en Sociología (UBA). Estudios de posgrado en la Facultad de Filología de Petrozavodsk, Rusia. Coordinador del Programa de práctica y estudio de la traducción Interpres y miembro del Programa Lectura Mundi (UNSAM). Docente de la Maestría en Estudios Literarios y de la Maestría en Literaturas Comparadas y Lenguas Extranjeras (UBA). Miembro del plantel docente del Museo Nacional de Bellas Artes. Coordinador regional por Argentina de la International Dostoevsky Society y fundador y presidente de la Sociedad Argentina Dostoievski. Colaborador de la revista de traducción "El trujamán" del Instituto Cervantes y miembro del Consejo Asesor de la revista "Cuadernos de rusística española" de la Universidad de Granada.

Resumen:

El presente texto aborda una cuestión que suele quedar al margen en los estudios sobre traducción, a saber, la reconstrucción y reposición de la fuente original en aquellos casos en los que no se cuenta directamente con ella o bien existe en diferentes versiones. La novela utópica "Estrella roja", como estudio de caso, permite echar luz sobre las dificultades que debe resolver el especialista y traductor.

Palabras clave: Reposición del original – traducción - censura - diversas ediciones - historia

Como es sabido, la recepción castellana de textos literarios y de ciencias sociales escritos en ruso estuvo por muchas décadas mediada por otras lenguas europeas que, por un conjunto de características, podemos considerar centrales. Esta circunstancia ha iluminado y oscurecido distintas dimensiones en el estudio y la práctica de la traducción del ruso al castellano. En primer lugar, invita a reflexionar acerca de lo que «se pierde» cuando una obra va pasando de una lengua a otra; reflexión ante todo lingüística, da cuenta de las transformaciones, de las deformaciones, de las felices o infelices decisiones de los traductores, de las dificultades de llevar a una lengua especificidades de la lengua de origen; en un sentido más amplio, echa luz sobre las intervenciones editoriales en la fuente original: modificación de títulos, supresión de pasajes oscuros, cambios en la estructura del texto, omisión de notas, etc. En segundo lugar,

problematiza la constitución del «corpus» de una literatura extranjera en una literatura y en una cultura de recepción; aquí la mirada es más sociológica y concierne a cuestiones tales como: ¿qué textos rusos tradujeron los franceses, los alemanes y los ingleses desde finales del siglo XIX?, ¿en qué tradiciones intelectuales se insertaban esos textos?, ¿en qué medida dichas tradiciones afectaban la elección y los criterios de traducción de esas obras?, ¿qué efectos tuvieron esos textos en las culturas de recepción? Las preguntas pueden multiplicarse, pero lo fundamental es que la traducción al castellano desde fuentes francesas, inglesas o alemanas ocupa un lugar subsidiario, subalterno o sencillamente posterior respecto a la recepción e interpretación de la que los textos rusos eran objeto en aquellas culturas.

La traducción desde fuentes directas permite profundizar en estos problemas y, además, enfocar otros. Por un lado, y desde una perspectiva hermenéutica, se entabla un diálogo con aquellas traducciones no directas del ruso que ya existen en nuestra lengua y, a través de ellas, con las traducciones a las lenguas interpósitas, lo cual suele conducir a muy enriquecedores y sugestivos descubrimientos, además de subsanar varias de las dificultades lingüísticas antes mencionadas; también puede someterse a análisis los criterios seguidos por traductores y editores en aquellas casos en los que sí se trata de traducciones directas, e indagar en tradiciones o tendencias de traducción precedentes. Por otro lado, aparecen en primer plano interrogantes que atañen al texto original y a la cultura de producción: ¿cuándo se escribió ese texto?, ¿en qué contexto socioliterario y en qué estado de la lengua?, ¿cuántas ediciones existen de él?, ¿cómo circuló en su cultura? *Grosso modo*, podemos afirmar que la traducción desde fuentes directas abre el camino a la historización del texto original. Ahora bien, hay un eslabón intermedio entre ambas instancias: el establecimiento o restitución, según sea el caso, del texto fuente, ya que este, en ocasiones, no viene dado, sino que hay que reconstruirlo. El presente trabajo pretende abordar o ilustrar esta cuestión sobre la base de un ejemplo concreto.

En 1908, Aleksandr Bogdánov, por entonces uno de los máximos exponentes de los bolcheviques, escribe la novela de ciencia ficción *Estrella roja*, en la que describe el funcionamiento de una sociedad socialista en Marte. Lejos de constituir un mero ejercicio de imaginación, el procedimiento sirve al autor para plantear, de modo indirecto, las diferencias en el desarrollo del capitalismo en los países centrales

Europeos y en Rusia, y, por tanto, las posibles vías revolucionarias para el gigante euroasiático.

Enfrentado a la tarea de traducir la novela al castellano, descubro que entre la edición rusa que utilizaba como fuente, adquirida en 2015 en territorio ruso, y la edición inglesa de 1984, existían diferencias. Llevado por la curiosidad, accedo a una edición francesa de 1914 y constato que esta difiere también de la edición rusa. Finalmente, consigo un ejemplar de la, hasta entonces, única traducción castellana de la obra, publicada en 2010 en España; allí compruebo que esta edición coincide con mi fuente rusa, editada en 2009, pero que, al igual que esta, no coincide con las ediciones inglesa y francesa. Ante esta situación, y con la experiencia acumulada tras la traducción de *Pensamiento y habla* de Lev Vigotski y *Literatura y revolución* de Lev Trotski, decido reconstruir la historia de la novela de Bogdánov en Rusia.



Primera edición de 1908

Estrella roja, como ya ha sido dicho, se publicó por primera vez en 1908 y fue reeditada en 1918, 1922, 1923, 1924, 1925 y 1929 como libro independiente. Entre 1929 y 1979 no se publicó, y desde 1979 apareció en numerosas antologías de ciencia ficción. Recién en 2009 volvió a publicarse en forma individual.



Algunas de las ediciones rusas de *Estrella roja*

La investigación y el cotejo de las distintas ediciones rusas arrojaron resultados sumamente interesantes. En primer lugar, se estableció que la edición de 2009 no era completa; en segundo lugar, que la edición de 1908 fue reproducida con fidelidad hasta 1929; en tercer lugar, que, desde 1979, fue publicada con cortes, y que estos cortes no fueron revisados ni restablecidos hasta hoy en las ediciones rusas (y por añadidura, cualquier traductor a una lengua extranjera que tome como fuente estas ediciones no estará reproduciendo el texto en su totalidad). Desde luego, el trabajo podría haberse detenido allí, ya que lo que había motivado la búsqueda estaba solucionado: restablecer la fuente más fidedigna en lengua rusa. Sin embargo, dada la naturaleza del relato y el lugar que en la historia de la Revolución rusa y en los años de construcción de la Unión Soviética ocupó su autor, creí conveniente relevar los pasajes omitidos, ya que sospechaba que no eran inocentes para el poder central. En esta ocasión, los hallazgos fueron asombrosos. A continuación, los iré exponiendo uno a uno.

Al final de la segunda parte, el protagonista, Lenni, terrícola elegido por los marcianos para visitar su planeta, descubre que Netti, a quien él había tomado por un hombre (las diferencias sexuales estaban reducidas al mínimo en el Marte socialista), es en realidad una mujer, lo que, por así decir, viene a explicar la atracción mutua que existía entre ellos. Y al comienzo de la tercera parte, luego de tal feliz descubrimiento para Lenni y de la correspondiente declaración de amor, se produce el siguiente diálogo entre él y Netti:

—¿Sabe? Entre sus amigos hay otra mujer, de la cual tampoco usted sospechaba nada, y ella también lo ama... no tanto como yo, por supuesto...

—¡Enno! —adiviné de inmediato.

—¡Pues claro! Ella también lo engañó a sabiendas, siguiendo mi consejo.

–¡Ah, cuánto engaño y perfidia hay en este mundo! –exclamé con cómico patetismo–.
Pero, por favor, que Menni siga siendo hombre, porque sería terrible si llegara a enamorarme de él.

–Sí, eso es tremendo –confirmó Netti pensativa; yo no comprendí su extraña seriedad.

En las ediciones posteriores a 1929 se suprimió el pasaje resaltado en cursiva, que no parece sino una alusión chistosa al amor homosexual.

En la misma tercera parte, en el capítulo 5 («En casa de Nella»), Lenni mantiene una extensa conversación con Nella acerca de Netti, y se entera de que su nuevo amor había estado casada con otros dos hombres al mismo tiempo, Sterni y Letta; allí leemos:

–Un momento –la interrumpí–. ¿La he entendido bien? ¿Está diciendo que fue esposa de Letta?

–Sí –respondió Nella.

–Pero me parece que usted dijo que la ruptura definitiva con Sterni se produjo después de la muerte de Letta, ¿no es así?

–Sí. ¿Eso usted no lo entiende?

–No, sí la entiendo. Solo que no lo sabía.

En ese momento nos interrumpieron. Un niño había tenido un ataque de nervios y Nella fue llamada de urgencia. Me quedé solo unos minutos. Estaba algo mareado, presa de una sensación tan extraña que no podría describir con palabras. ¿Cuál era el problema? En todo ello no había nada raro. Netti era una persona libre y se comportaba como tal. ¿Que Letta había sido su marido? Yo siempre lo había respetado y tenido en alta estima, incluso si no hubiera sacrificado su vida por la mía. ¿Que Netti había sido esposa de dos camaradas al mismo tiempo? Yo siempre había considerado que la monogamia, en nuestro medio, no derivaba sino de nuestras condiciones económicas, que limitan y entranpan al hombre a cada paso; pero en Marte reinaban otras condiciones económicas que no ponían ningún límite a los sentimientos y relaciones personales. Pero entonces, ¿de dónde venían esa angustiante perplejidad y ese pesar incomprensible a causa de los cuales no sabía si gritar o reír? ¿Acaso era incapaz de sentir como pensaba? Por lo visto, sí. ¿Y mis relaciones con Enno? ¿Dónde estaba mi lógica? ¿Y qué era yo mismo? ¡Qué absurdo era mi estado de ánimo!

¡Ah, sí, algo más!...

Todo este pasaje, en el que la monogamia se explica en términos materialistas y se la juzga como una limitación para las relaciones humanas, también fue eliminado en las ediciones posteriores a la de 1929.

Algo similar ocurre al comienzo mismo del relato, cuando Lenni, aún en la Tierra, analiza su relación con Anna Nikoláievna. En el capítulo 1 («La ruptura»), leemos:

Poco tiempo después de iniciar nuestra relación, las diferencias entre nuestras personalidades comenzaron a hacerse más evidentes y dolorosas para ambos. Paulatinamente, fueron adquiriendo la forma de un profundo desacuerdo ideológico en el modo de comprender nuestra actitud hacia la tarea revolucionaria y el sentido de nuestro

propio vínculo. Ella marchaba a la revolución bajo el estandarte del deber y el sacrificio; yo bajo el estandarte de mi libre deseo. Ella se sumó al gran movimiento del proletariado como una moralista que hallaba satisfacción en su moral superior; yo como un amoral que simplemente ama la vida, quiere que esta florezca y por eso ingresa en la corriente que encarna el principal camino histórico hacia ese florecimiento. Para Anna Nikoláievna, la ética proletaria era sagrada en sí misma; yo consideraba que era un accesorio útil y necesario a la clase obrera en su lucha, pero transitorio, tanto como la misma lucha y el régimen social que la había producido. En opinión de Anna Nikoláievna, en la sociedad socialista podía preverse la transformación de la moral de clase del proletariado en una moral universal; yo pensaba que el proletariado ya seguía el camino de la destrucción de toda moral y que el sentimiento social, que une a las personas en el trabajo, las alegrías y los sufrimientos, se desarrollaría con total libertad solo cuando se desprendiera de la envoltura fetichista de la moralidad. Esas divergencias engendraban a menudo contradicciones en la valoración de los hechos políticos y sociales, contradicciones que, evidentemente, era imposible conciliar.

Las diferencias eran aún más acusadas en la comprensión de nuestras propias relaciones. Ella consideraba que el amor implica ciertas obligaciones: concesiones, sacrificios y, lo principal, fidelidad mientras dura la unión. Yo, en realidad, no me disponía a entablar nuevos vínculos amorosos, pero me negaba a admitir la obligación de la fidelidad, precisamente en tanto obligación. Incluso suponía que la poligamia es por principio superior a la monogamia, ya que es capaz de brindar a las personas una vida personal más rica y una mayor variedad de combinaciones genéticas. En mi opinión, solo las contradicciones del régimen burgués hacían que, en nuestro tiempo, la poligamia fuera en parte irrealizable y en parte un privilegio de los explotadores y parásitos, que mancillaban todo con su psicología corrompida; el futuro debía traer cambios profundos también en esta esfera. Estas consideraciones sacaban de quicio a Anna Nikoláievna, que veía en ellas un intento de revestir de ideología una actitud brutalmente sensual hacia la vida.

Todo este fragmento fue suprimido después de 1929. No hace falta especializarse en la historia de Rusia y de la Unión Soviética para entrever qué contenido potencialmente revolucionario ya era inadmisibles para la ideología oficial del Kremlin. El eje *deseo-moral-socialismo* que plantea el protagonista, aún pensable a comienzos del siglo XX y, si nos atenemos a las no intervenciones en el texto, durante la década inmediatamente posterior a la revolución de 1917, ya no es tolerable desde los años 30. La entronización de una supuesta «ética proletaria» o, acaso, bolchevique, se oponía a los impulsos libertarios e incluso destructivos en el plano moral y sexual sugeridos en la novela. La

asociación monogamia-régimen burgués, que también fue discutida durante los años de la revolución, es desechada ya en el período stalinista.

Sigamos.

En la primera parte, en el capítulo 9 («El pasado»), el protagonista conversa con el ingeniero Menni, marciano, acerca de la historia de la revolución ocurrida en Marte. En medio de la larga narración, leemos:

Sin embargo, cuando los gigantescos trabajos llegaron a su fin, y con ellos la colonización capitalista de los antiguos desiertos que los acompañaba, no tardó en desatarse una crisis económica, y la “paz social” se vio perturbada. Se llegó incluso a una revolución social. Pero, otra vez, el curso de los acontecimientos fue bastante pacífico; el arma principal de los obreros eran las huelgas, y solo en contadas ocasiones, y en muy pocos lugares, se produjeron alzamientos: casi exclusivamente en las regiones agrícolas. Poco a poco, los dueños fueron cediendo ante lo inevitable, e incluso cuando el poder estatal cayó en manos del partido obrero, de parte de los vencidos no hubo ningún intento de defender su causa recurriendo a la violencia. Durante la socialización de las herramientas de trabajo no se aplicó un rescate en el sentido exacto de la palabra. No obstante, los capitalistas percibieron al principio una pensión. Muchos de ellos desempeñaron más tarde un papel destacado en la organización de los emprendimientos sociales. No era fácil superar las dificultades en la distribución de la fuerza de trabajo de acuerdo a la vocación de los propios trabajadores. Durante un siglo existió para todos, excepto para los capitalistas en pensión, una jornada de trabajo obligatoria, primero de seis horas y luego menor. Pero el progreso de la técnica y el cálculo exacto del trabajo libre contribuyeron a librarse de esos últimos restos del antiguo sistema.

Este pasaje es, tal vez, el más significativo para pensar la censura a la que fue sometido el texto. Marte y la Tierra, repetimos, son los imaginarios territorios con los que Bogdánov ilustra y (se) explica las diferencias en el devenir del capitalismo y del socialismo en Europa occidental y en Rusia: en Marte, la escasez de recursos, entre otros aspectos, confirió a los sucesos revolucionarios un carácter menos violento y más «consensuado»; en la Tierra, la abundancia de recursos, la mayor superficie, la más reciente evolución del género humano y la dispersión espacial de las poblaciones conducen a un cambio más dramático y sangriento de sistema socioeconómico. Como sea, la fantasía bogdanoviana de capitalistas a los que se reconoce un saber y una experiencia en la organización de la economía, y que por tanto reciben una pensión; la idea de que los trabajadores elegían libremente el sector de la producción en que querían

desempeñarse, esto es, la creencia en que la organización económica de la sociedad podía darse casi de manera espontánea y que, así, la planificación central se limitaba solo a evitar grandes descompensaciones entre los distintos sectores productivos; la existencia de una jornada laboral obligatoria de seis horas y luego menor (de la que, además, estaban exceptuados los capitalistas); la suposición de que el progreso de la técnica y del cálculo redundaría en una paulatina liberación del hombre del proceso de trabajo; todo esto, por lo visto, era subversivo y peligroso hacia fines de los años 20, y hace pensar en cuál hubiera sido el final de Aleksandr Bogdánov en la Rusia de Stalin si no hubiera fallecido en 1928, víctima de sus propias experimentaciones con la transfusión de sangre.

El ejemplo de *Estrella roja*, en apariencia una inofensiva novelita utópica muy anclada en su tiempo, cuando la Revolución de 1905 había encendido toda suerte de esperanzas emancipatorias en la Rusia zarista, nos ofrece, de este modo, un excelente material para reflexionar sobre la cuestión de la reposición de las fuentes originarias en la traducción del ruso.

Mantener una postura no ingenua respecto al texto fuente del que traducimos permite ir más allá de preguntas tales como: ¿a qué idiomas fue traducido el texto?, ¿cuándo y por quién fue traducido?, ¿de qué ediciones fueron hechas las traducciones castellanas?, ¿sirvieron estas traducciones como fuentes para otras?, y enfocar una dimensión bastante ausente que, como decíamos al principio, echa luz sobre la historia del texto en la cultura de producción. Además, conocer las ediciones de un texto en su lengua de origen, sus años de edición, las posibles intervenciones de autores y editores, las distintas vicisitudes atravesadas por él, brinda herramientas para intervenir críticamente en sus modos de recepción, en tanto el traductor explicita los resultados de su investigación en la edición de la que es responsable.

Análisis de la peculiaridad de la poesía rusa (a modo de ejemplo de la poesía de Anna Ajmátova): aspectos traductológicos y la dificultad de traducir al idioma español

Alisa Nizovskikh (Lab. Idiomas, UBA)

alice.texts@gmail.com

Resumen:

En el momento actual la tradición traductoril de poesía rusa al español en casi todos los casos es un traslado del sentido del texto poético que no trata de mantener la estructura original. Pasan desapercibidas las singularidades estróficas, métricas, rítmicas y las figuras retóricas que forman una parte significativa del texto lírico rimado. El efecto sonoro y la expresividad pierden su intensidad cuando tales herramientas como la rima, el ritmo, la asonancia, la aliteración, y otras, se ignoran. Según el estudio que quisiera presentar, el poder expresivo y visual de la poesía rusa sigue basándose en una gran parte en la escritura auditiva, las asociaciones audio-visuales inconscientes del lector que tratan de provocar los poetas, especialmente los grandes maestros del Siglo de Plata. Otro momento importante que impide que una traducción tenga el mismo efecto que la poesía original, es la estructura sintáctica y gramatical. Dependiendo del movimiento literario al que pertenecían los poetas del siglo XX, solían tentar a una u otra parte de la oración (por ejemplo, es uso de los sustantivos en el acmeísmo a cambio de los verbos), usando distintas construcciones gramaticales para intensificar el poder expresivo y jugando con los componentes sintácticos que afectaban mucho la melodía del texto. En ese trabajo se trata de analizar los medios de expresividad artística y el instrumental lírico de la poesía rusa, igual que las dificultades de traducción a español y, a ser posible, ofrecer algunas soluciones.

Introducción

Cuando leí la poesía de Anna Ajmátova por primera vez, tenía 14 años y poco sabía de la vida, salvo que la musicalidad de sus palabras me entraba directamente en el corazón. Al pasar los años entendí que me perseguían y en cierto modo cambiaban la realidad, por eso siempre traté de compartir la intensidad de la poesía con todo el mundo. Cuál fue mi decepción cuando descubrí que la poesía rusa fue casi absolutamente desconocida en el ámbito hispanohablante, que solamente los pocos afortunados que manejaban el ruso a nivel avanzado tenían el privilegio de disfrutarla. Eso me hizo analizar las peculiaridades de la poesía rusa y aquellos aspectos de ambos idiomas que la hacen tan complicada para traducir al castellano.

En ese trabajo se presentarán las investigaciones de las tradiciones traductoriles y de las características que sería necesario conservar o transmitir para que una poesía se perciba del mismo modo traducida a otra lengua. Se analizarán unas traducciones y se explicarán los típicos errores que se han cometido por causa de carecer de conocimientos necesarios del idioma ruso o del ambiente sociocultural del momento. Por desgracia, ese trabajo no puede ofrecer traducciones alternativas, ya que su autora no es poetiza; su objetivo sería analizar la poesía rusa del siglo XX, los recursos artísticos de expresividad y las dificultades de traducción. Parece importante si no solucionar, por lo menos visibilizar el problema y estimular que aparezcan más traducciones recreaciones, obras de arte y no de Google Translate.

Unas preguntas

Nada es casual ni gratuito en un texto literario. Lo formal tampoco es casual. Todo tiene su razón de ser, su justificación y su objetivo¹.

Según los lingüistas rusos es necesario conservar la estructura formal de la lírica rimada y respetar las normas estéticas y la versificación del original en traducciones. ¿Por qué parece tan importante mantener, siempre que sea posible, la estructura estrófica, la rima, el ritmo y la métrica de los textos originales? Si el objetivo del traductor es trasladar el sentido del texto ruso a un idioma determinado, puede conformarse con una traducción en prosa.

¿Pero no se perdería una gran parte del efecto si se ignoran las peculiaridades estróficas, métricas y rítmicas? ¿No se desvanece el mismo sentido de la poesía en este caso? Intentaremos encontrar las respuestas en ese trabajo.

Un poco de historia

Casi todas las traducciones directas de la poesía rusa al español pudieron realizarse en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI gracias a los cambios políticos en la historia de ambos países y la normalización de las relaciones culturales entre Rusia y el resto del mundo. Eso significa que a causa de un largo período de congelación la poesía fue traducida con una tardanza de medio siglo como mínimo. Lo

¹ María Sánchez Puig, 2000. *Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor*: Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación, num. 2

que los lectores rusohablantes notan como recuerdo de las épocas anteriores, la melancolía del período previo a la revolución y la oscuridad de la Unión Soviética, pasa desapercibido para los lectores hispanoparlantes.

Según la formación académica española, las traducciones poéticas se clasifican como “no especializadas”: es decir, no requieren conocimientos ni habilidades especiales por parte del traductor: conocimientos temáticos, conocimientos de terminología, conocimientos de los géneros característicos y capacidad para documentarse². Se da por sentado que solamente si la materia es científica, técnica, jurídica etc. (o sea, no poética) debe ser estudiada antes y que cualquiera puede encontrar la información necesaria en caso de que le falten. Y encima, entre los requisitos jamás aparece la capacidad de *producir* textos especializados (lo que se nota en la calidad de las traducciones que existen), solamente la de *interpretarlos* (en lo que tampoco tienen mucho éxito).

Por suerte, hay analíticos, que sí que acentúan la necesidad de que el traductor no solamente tenga amplios conocimientos socioculturales de la época y el arte del autor sino que también tenga experiencia como poeta, ya que lo que traduce es poesía. En el mejor de los casos debería entrar en una especie de juego, participar en la creación y transformar el texto poético para que se lea fácilmente en otro idioma.

La clasificación de Etkind

Uno de los literarurólogos más famosos en muchas universidades europeas, escritor y traductólogo Yefim Grigórievich Etkind, distingue hasta seis tipos de traducción poética:

- la traducción *información*, en prosa y sin pretensiones artísticas;
- la traducción *interpretación*, vinculada con los estudios de Historia y Estética;
- la traducción *alusión*, en la que pueden darse algunos criterios estéticos, pero no existe una programación estética definida;
- la traducción *aproximación*, donde existe un programa estético parcial (metro sin rima, rima sin ritmo, rima sin metro, etc.);
- la traducción *imitación*, que suele darse cuando el autor es poeta y se expresa con libertad,

² Hurtado Albir, A. 2001. Traducción y Traductología. Introducción a la traductología. Madrid: Cátedra. P. 59-61

- la traducción *recreación*, que es la verdadera traducción poética, pues, sin sobrepasar los límites de la imagen poética transmitida por el autor, recrea en verso el conjunto de características del texto original³.

Esto significa, según lo que veremos más adelante, que todas las traducciones de la poesía rusa al español, fueron aproximaciones, alusiones o interpretaciones, según la clasificación de Etkind.

Anna Ajmátova

En la segunda década del siglo XX en el grupo de los intelectuales y literarios rusos surge el movimiento llamado acmeísmo (del griego “*ākme*” que significa “momento álgido”): su credo era "Escribir con palabras claras sobre asuntos reales".⁴

Los acmeístas intentaron reconstruir el valor semántico de las cosas, verlas en su realidad y existencia y no como símbolos ni por la asociación con otras cosas. Ajmátova compartía por completo el manifiesto de ese movimiento, según cuál la poesía se consideraba arte sólo y cuando era una combinación armoniosa de palabra y sonido, una unión de razón y música.

Lo más notable de la poesía de Ajmátova es su musicalidad que se logra por la métrica estricta y la rima exacta. La espiciosa simplicidad de las construcciones sintácticas (prefería las oraciones simples evitando las subordinadas que con frecuencia carecían de verbos) combina con la profundidad y complejidad de los temas que trata.

En un análisis de tres versiones de traducción de *Réquiem* de Ajmátova al español, María Sánchez Puig, concluye:

En nuestra modesta opinión, lo que rima en el original debe rimar en la traducción. Más aún, el traductor debe mantener, o intentar, al menos, mantener el tipo de rima y la longitud estrófica y aproximarse lo más posible al pie métrico del original. Ningún traductor puede alzarse con el derecho de privar totalmente al autor de la musicalidad, eurritmia y eufonía de sus versos. Por algo es poesía.⁵

Lo triste es que casi ningunas traducciones intentan conservar el ritmo y mucho menos la rima, por lo que se pierde totalmente el efecto de la poesía.

³ Эткинд Е.Г. 2001. Проза о стихах. СПб.: «Знание».

⁴ Julia Manzano. Anna AAjmátova, una voz de la memoria: 10 SYMPOSIUM (IAPH)

⁵ María Sánchez Puig, 2000. Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor: Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación, num. 2

Entre otros defectos de las traducciones que existen, deberían ser mencionados los siguientes (citados por el mismo artículo de M. Sánchez Puig):

- La *despoetización del texto*, cuando por falta de comprensión del traductor no se entiende el concepto poético, por ejemplo el nombre personificado Paloma que se refiere a una actriz aparece como nombre común en español.
- La falsa *distribución estrófica*: en verso no es solamente una cuestión de forma, sino que compone con la estructura textual de la obra, su cohesión interna.
- Como ya se ha mencionado anteriormente, pasó más del medio siglo antes de que fue realizada la traducción y el idioma cambió muchísimo. Eso hace imprescindible el uso del diccionario que con tanta frecuencia ignoraron los traductores. Se confunden entre «krov» y «krov`» («sangre» y «techo»)⁶.
- En *Poema sin héroe. Segunda dedicatoria*, se confunden las palabras «плюш» y «плющ» que significan “peluche” (traducido como “felpudo”) y “hiedra” respectivamente, que arruina el verso y provoca cambios semánticos más que significativos.⁷
- En la misma traducción la «Rus` Pagana» se traduce como «La Rus de la lengua»⁸, lo que engaña drásticamente al público hispanohablante.
- En *Poema sin héroe* se confunden las palabras «la corneta» (un instrumento musical) y «el corneta», soldado del cuerpo de dragones.
- La *polisemia* es otro enemigo del traductor. En el poema *Abrí las venas* la palabra rusa «хлещет» aparece traducida como «brota», cuando es chorrea y también azota.

Como se ve en la lista anterior y en los ejemplos del Anexo 1, la *traducción información* y a veces la *alusión* es casi lo único que encuentra el lector hispanohablante al desear acercarse a la poesía rusa. La mayoría de las traducciones carecen de las pautas rítmicas del original, y por lo tanto destruyen una de las características más llamativas de la poesía de Anna Ajmátova – su musicalidad (cual sería típico para toda la poesía rusa en general, sinceramente).

Etkind define el poema como un conflicto entre la sintaxis y el metro, el metro y el ritmo, la tradición y la innovación que introduce el poeta, etc. Por lo tanto, la traducción

⁶ Ana Ajmátova. 1993. Réquiem y otros poemas. Introducción y traducción de José Luis Reina. Palazyn. Alfar, colección El Rapro de Europa, I. Sevilla, - Valentía, p. 154.

⁷ Ana Ajmátova. 1996. Réquiem. Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García. Madrid, - p. 139.

⁸ Anexo 2, p. 244.

ha de recrear todos estos elementos, lo cual supone transformaciones; es una especie de juego del idioma entre el poeta y el traductor que sigue su idea y usa las mismas herramientas co-creando la obra en otro idioma.

Conclusión

Para cualquier lector es evidente que el intento de transmitir las formas lingüísticas y poéticas de ruso a español es complicado, teniendo en cuenta lo distintos formalmente y conceptualmente que son las dos lenguas, igual que las culturas que representan.

El trabajo realizado permite ver con claridad que en una traducción mal hecha se pierde por completo la intensidad de influencia que debe ejercer la poesía, que la forma y el contenido funcionan en conjunto para provocar ese efecto y que el desprecio de cualquier elemento del texto original es capaz de arruinar toda la idea del autor.

Las conclusiones coinciden con la opinión de Paul Valery (1890-1945), quien decía que la forma y la idea del poema son inseparables, en la percepción igual que en la transmisión:

Pensemos en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Un extremo representa la *forma* (el sonido, el ritmo y el timbre), el otro representaría los valores significativos del lenguaje (las imágenes, las ideas, los recuerdos, etc.) que suscita, es decir, el fondo o *sentido del discurso*. ¿Cuál es su efecto en los lectores, cuando se trata de la palabra poética? En cada verso, *el posible significado*, con las asociaciones que promueve, no destruye *su forma* sensible, queremos volver a escuchar el sonido de esos versos. El "péndulo viviente" (el poema) es una oscilación continua entre el sonido y el sentido. Ambos extremos están armónicamente llamados y conjurados, el uno por el otro, para producir un estado excepcional en el espíritu del hombre que es el "estado poético".⁹

⁹ Paul Valéry. 2002. *El cementerio marino. Literatura*. Madrid: Alianza Editorial.

Bibliografía:

Bustamante García, Jorge. 2014. *Perro vagabundo y otras memorias de escritores rusos*. Conaculta.

Hurtado Albir, A. 2001. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Manzano Julia. *Anna Ajmátova, una voz de la memoria: 10 SYMPOSIUM (IAPH)*

Sánchez Puig, María 2000. *Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor: Hermēneus*. Revista de Traducción e Interpretación, num. 2

Valéry Paul. 2002. *El cementerio marino. Literatura*. Madrid: Alianza Editorial.

Эткинд Е. Г. 2001. *Проза о стихах*. СПб.: «Знание».

La poesía en español se cita por:

Ana Ajmátova. 2008. Breve Antología.. Selecciones, versiones y nota introductoria de Kyra Galván. México

Ana Ajmátova. 1993. Réquiem y otros poemas. Introducción y traducción de José Luis Reina Palazyn. Alfar, colección El Rapro de Europa, 1. Sevilla.

Ana Ajmátova. 1996. Réquiem.. Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García. Colección Torreozas. Madrid

Réquiem y otros poemas Ana Ajmátova, Rusia. Primera edición: Febrero 2009. Edición digital gratuita de Muestrario de Poesía 26. Santo Domingo, República Dominicana

La poesía en ruso se cita por la página web oficial dedicada a las obra de Anna Ajmátova:

<http://anna.ahmatova.com/sborniki.htm>

Marcas de la oralidad en la literatura rusa: importancia, significado y problemas a la hora de traducir

Ilze Veinberga (FFyL – UBA)

ilze.veinberga@gmail.com

Ilze Veinberga es estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires y adscripta a la Cátedra de Literaturas Eslavas (2018-2020). Nació en Letonia, donde se recibió de licenciada de Geografía y Ciencias de la Tierra de la Universidad de Letonia. Sabe letón, inglés, alemán, ruso y sueco. Vive en Buenos Aires desde el 2006.

Resumen:

La pronunciada presencia de las marcas de oralidad en numerosas obras literarias parece dar cuenta de la importancia que tiene la lengua hablada en la literatura rusa. Desde el gran poeta Pushkin, para quien la incorporación de la lengua hablada en un discurso literario estaba fuertemente vinculada con ceder un espacio merecido al espíritu de la llamada *narodnost* (el alma del pueblo ruso), diferentes autores – tanto en el siglo XIX, como en el XX –, han recurrido al uso de las marcas de oralidad. Al mismo tiempo que están presentes en distintos niveles –lingüístico, sintáctico-estructural– las marcas de oralidad también se revelan como una síntesis de los registros de clase y su semántica social. Por el otro lado, la compleja naturaleza de las marcas de oralidad que se expresan a través de categorías tan diferentes como conjunciones, repeticiones, partículas, frases hechas, injertos y otras modalidades despliegan una variedad de problemáticas a la hora de traducir una obra literaria.

Palabras clave: Oralidad – traducción – *narodnost* - literatura rusa

Si tenemos en cuenta que la literatura rusa moderna es de constitución relativamente reciente, en tanto que tiene apenas más de dos siglos de historia, uno de los principales puntos de partida que define una dirección –hacia “lo ruso”, “lo propio”– es la *póviest*¹. El lector ruso podía identificarse fácilmente en los “livianos cuadros costumbristas”, o bien, “burlas sarcásticas sobre el hombre y la sociedad”, retratados por los breves cuentos de ese género [*Bielinski, 1835*], a diferencia de los préstamos literarios de las tradiciones francesa e inglesa que venían constituyendo la temprana producción literaria

¹ *Póviest* – palabra análoga de “relato”; Omar Lobos se refiere a ese término como una especie de género literario temprano en la literatura rusa. Etimológicamente, proviene de *poviestvovanie* y *poviestvovátel*, que conviene traducir respectivamente como “narración” y “narrador”. [*Bielinski, V. “Sobre la póviest rusa y las póviesti de Sr. Gógol”, traducción de Dr. Omar Lobos, para la Cátedra de Literaturas Eslavas, UBA, 2016*].

rusa hasta las primeras décadas del siglo XIX. En ese sentido, las *póviesti* proporcionaban situaciones de la “vida real” en la literatura.

De todos modos, el verdadero giro hacia lo “propiamente ruso” se da con Pushkin. Para él, no se trataría de “expresar la vida en la literatura, sino, más bien hacer que la literatura se vuelva vida”. Dice Iuri Lotmann al respecto (citado en López Arriazu): “Pushkin no aspiraría a buscar una forma literaria que represente la realidad extraliteraria sino, por contraste con todos los moldes heredados, a lograr que el lector perciba a los personajes como reales y no como literarios” [López Arriazu, 2014].

En un sentido bajtiniano, Pushkin dotó sus personajes de vida propia, de una biografía propia [Bajtín, 1999], buscando lograr que realmente representen la llamada *naródnost*.

Él es el primer escritor que se da cuenta de la importancia que tiene la lengua rusa en sí; en ese sentido, en sus propias reflexiones acerca de la lengua rusa, la reconoce como “indiscutiblemente superior sobre todas las (lenguas) europeas”, por haber tenido el padrinazgo del griego con todos los préstamos de gramática (etc.); tras varios siglos de consagración del idioma ruso casi exclusivamente al ámbito eclesiástico, con los inicios de la tradición literaria, se hace patente el problema de volver la lengua literaria más vivida, menos rígida y apartarla del ámbito eclesiástico. En ese sentido, Pushkin es el primero en entender la importancia de la lengua hablada en todas sus manifestaciones y es el primero en tratar de incorporar la lengua hablada en la literatura (escrita). Dice el mismo Pushkin:

El dialecto popular necesariamente debía diferenciarse del libresco, pero a posteriori se aproximaron, y ese es el elemento que nos ha sido dado para la comunicación de nuestros pensamientos. [Pushkin, 1825]

Como bien dice Lobos, la noción de *naródnost* amplió sus límites a partir de Pushkin para posteriormente convertirse en una condición de la literatura rusa *sine qua non*, porque fue precisamente Pushkin quien comprendió de qué forma “utilizar el habla del pueblo” y cómo era necesario reelaborarla en la literatura [Lobos, 2016].

“La hija del capitán”

La corta novela histórica de Pushkin abunda en ejemplos del habla del pueblo, sobre todo en los discursos de los personajes que representan las clases más bajas de la sociedad; en ese sentido, las marcas de oralidad diferencian los personajes en cuanto a su pertenencia a una determinada clase social, mientras, al mismo tiempo, trazan una

línea en común, algo que los une y hace que todos se ubiquen en la matriz de la llamada *narodnost*.

El personaje más pintoresco quizás, en ese sentido, es el de Savélich; sus discursos dan cuenta, de una manera bastante cómica, de la mezcla entre la limitada y escasa educación que tenían los criados de una familia de nobles, como, por ejemplo, la familia del protagonista Piótr Andréich Así, por ejemplo, él se dirige hacia Piótr, llamándolo *sudar* [señor], que denota el respeto hacia el amo, al mismo tiempo que lo tutea.

Al mismo tiempo, de manera indirecta también se filtra, a través del personaje de Savélich, el uso y la importancia del francés de esa época entre las clases sociales más altas. Así, por ejemplo, es bastante cómica la mención del *musié Bopré* en boca de aquel, adrede reproduce Pushkin la transliteración de la palabra francesa *monsieur* de esta manera.

Otro detalle, quizás más sutil, lo proporciona el uso de verbos onomatopéyicos para expresar sus acciones, a través de lo cual Pushkin pone de manifiesto la sencillez de los modales de Savélich, al mismo tiempo que le da un matiz más cálido, más humano; así, por ejemplo – “Он ахнул, увидя несомненные признаки моего усердия к службе”², cuando Piótr vuelve ebrio a la hostería con Zurin; o bien – “Савельич охал, поминутно толкаясь о мои бока”³ – al salir de la tormenta con la ayuda del entonces vagabundo Pugachov.

Otra manera en que se manifiesta la oralidad en el discurso de Savélich es a través de las partícula-conjunción *to* que da un valor reiterativo, alentador, o también con la partícula *ka*, agregada al final de la palabra que cumple una función similar aunque no tenga una traducción exacta, como en este caso:

И головке-**то** тяжело, и кушать-**то** не хочется. Человек пьющий ни на что не годен...
 Выпей-**ка** огуречного рассолу с медом, а всего бы лучше опохмелиться полстаканчиком настойки. Не прикажешь ли?⁴

De manera similar, están contruidos también los discursos del capitán Mirónov y su esposa, Vasilisa Iegórovna; si bien en la estructura social estarían insertos sobre un escalón más alto en comparación con el criado Savélich, la similitud en la construcción

² “Él gimió al ver las inequívocas señales de mi afición al servicio” [Original: Pushkin, A.S. *Kapitanskaya dochka*: Disponible en línea: http://www.kharkivosvita.net.ua/files/kapit_dochka.pdf; T. de la A; de aquí en adelante, todas las citas de *Kapitanskaya dochka* provienen de esta fuente];

³ “Savélich suspiraba, empujándome a cada rato” (*ibid*)

⁴ “La cabecita te pesa, ganas de comer tampoco tienes. Un hombre que bebe no sirve para nada. Tómame mejor la salmuera con miel, pero lo mejor para recuperarse es media copita de licor. ¿No querrás que te sirva?” (*ibid*)

de los discursos hace un guiño sutil hacia la poca diferencia real que en esa época había frecuentemente, entre los diferentes estratos en la sociedad rusa: “Слышь ты, легко сказать. Злодей-то, видно, силен”⁵ –dice Mironov, al enterarse de la cercanía del ejército de Pugachov, y un poquito más adelante, al cerrar la conversación, la esposa le responde: “То-то, батько мой, не тебе бы хитрить; посылай-ка за офицерами”⁶.

Por el otro lado, la novela también apela al uso de proverbios y dichos (frases hechas) en su discurso, a modo de incorporar las “sabidurías del pueblo”, que, por parte de Pushkin se puede interpretar como un gran gesto de ceder el espacio al espíritu de la *narodnost*, la voz del pueblo. En ese sentido, los proverbios, los dichos y otras frases hechas atraviesan no solamente el discurso de Savélich, sino los del capitán Mirónov y su esposa, e incluso, también del propio Pugachov. Así, por ejemplo, Pugachov le responde metafóricamente al dueño del parador:

будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит.⁷

“La nariz”

El cuento breve de Nikolái Gógol fue publicado exactamente el mismo año que *La hija del Capitán*, de todos modos, los acontecimientos desarrollados en cada una de esas obras claramente están separados por una brecha temporal. Si Pushkin retrata las clases sociales más bajas en un contexto de nobleza, hecho que socialmente condice con la época de la insurrección de Pugachov hacia finales del siglo XVIII, Gógol indaga más bien en las personalidades de los pequeños funcionarios que trabajan en oficinas, o bien, empleaditos que prestan diferentes servicios a las clases sociales más altas, pero ya en un contexto más urbanizado, quizás más cercano a la fecha de la publicación del cuento. De todos modos, también a estos discursos se trasladan marcas de la palabra hablada. Así, por ejemplo, en el breve diálogo de Iván Iakovlévich con el guardia municipal, también aparecen no solamente la partícula *ka*, sino también la apelación directa al interlocutor (también presente en las obras de Pushkin), y la mezcla entre el respeto y el habla común:

⁵ ¡Oye, qué fácil de decir! El maleante, se ve, es fuerte” (*ibid*)

⁶ “Eso, eso, padrecito mío, no te hagas el pilluelo; mejor manda a llamar a los oficiales” (*ibid*). Aunque en ruso *to-to* no corresponde exactamente a “eso”, podría usarse por similitudes semánticas.

⁷ No hay un dicho correspondiente en castellano, pero aproximadamente podría traducirse como “si llueve, los hongos van a salir/crecer. Y si saldrán hongos, van a haber quienes los van a buscar. Pero por ahora, hay que esconder la cuchilla que anda el guardabosques” (*ibid*).

— Нет, нет, братец, не благородию; скажи-ка, что ты там делал, стоя на мосту?

— Ей-Богу, сударь, ходил бриться, да посмотрел только, шибко ли река идет.⁸

Por el otro lado, en la obra también aparece otro elemento de la oralidad – el insulto; en ese sentido, ya en este cuento breve, Gógol le da importancia a “la palabra rusa bien dicha” [*Gógol, 1843*], como algo muy propio del discurso oral, ya que expresa la emoción del momento. Así, por ejemplo, el insulto por parte de la esposa de Ivan Iakovlévich, Praskovya Osipovna, al ver la nariz en la mano de su marido, parecería casi como algo de la comunicación cotidiana:

Где это ты, зверь, отрезал нос? // Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся!⁹

De ese modo, junto con la interpelación directa al narrador a través del uso de nombre y patronímico, como también del uso de las partículas semánticas, el lenguaje permite la filtración de los discursos propiamente orales.

“La aristócrata”

Ese breve cuento corto, escrito por Mijaíl Zóschenko casi unos cien años más tarde, también permite apreciar la continuidad de la presencia de las marcas orales en la literatura; más específicamente, da cuenta de la relación entre el discurso oral y la pertenencia a una clase social –así como el cuento retrata – de una manera irónica– el desacuerdo entre las pretensiones hacia dos clases sociales diferentes (a partir de la misma clase social), los personajes también se construyen discursivamente de maneras diferentes.

Así, por ejemplo, el relato del protagonista, Grigoriy Ivanovich está atravesado por muchos “*a*” que acá constituye una especie de latiguillo-conjunción (que podría traducirse por “*y*”, “*pero*”, “*entonces*”; por otro lado, también, aparecen también

⁸ “No, no, hermano, ninguna nobleza: dime (mejor), qué estabas haciendo ahí, parado sobre el puente?” – “Por Dios, señor, estaba yendo a una afeitada, sólo paré a mirar si el río iba rápido” [La Nariz, Gógol 2002]; de todos modos, la frase “Ей-Богу” [Por Dios] en ruso tiene una connotación mucho menos religiosa y cortés que es difícilmente reproducible.

⁹ “¿Dónde, cortaste esta nariz, bestia? ¡Tramposo! ¡Borracho! ¡Yo misma te denunciaré a la policía! ¡Mira qué bandido! ¡Ya escuché de tres personas que durante la afeitada le cortas tanto la nariz que apenas queda agarrada!” [La nariz, Gógol, 2002; disponible en línea: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/Gógol/dushi.txt&page=20>].

interpelaciones directas al interlocutor, junto a la mezcla entre el respeto (marca de distancia) y trato más familiar:

“Откуда, ты, гражданка? Из какого номера?”¹⁰

De manera paródica, en el discurso de la “aristócrata” aparece el “*mersí*”, que – en el contexto de este artículo – , hace una especie de doble guiño–referencia al habla de la clase alta que recurría mucho al francés, justamente en la época de Pushkin, pero el hecho que el discurso de la aristócrata se cuente a través de la perspectiva del protagonista hace que ese *mersí* aparezca rusificado, transliterado, no con su ortografía original de francés, al igual que el *musié* de Savélich.

Conclusiones

Las marcas de oralidad cuya presencia en la literatura rusa surgió como característica propia sobre todo a partir de la obra de Pushkin fueron marcando un rasgo esencial que permaneció vigente incluso mucho tiempo después de Pushkin. Esas marcas que se conforman de elementos, como partículas-injertos, conjunciones, proverbios, dichos y frases hechas, entre otras, marcan, incluso hoy en día una conexión viva entre la palabra escrita y la hablada. Al mismo tiempo, a la hora de traducir, estas marcas presentan abren una amplia problemática ya que, dependiendo del contexto concreto pueden ser traducidas de maneras diferentes, al no haber siempre correspondencia exacta entre el ruso y el castellano.

Bibliografía:

- Bajtín, M. Estética de la creación verbal, 1999. Siglo XXI Editores, Madrid, España.
- Bielinski, V. Sobre la póviest y las póviesti de Sr. Gógol, 1835. (Trad.: Lobos, O., sin publicar. Materiales de la Cátedra de Literaturas Eslavas, UBA, 2016).
- Gógol, N. V. Mertvie dushi [Las Almas Muertas], 1843. Disponible en línea: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/Gógol/dushi.txt&page=20>
- Gógol, N. Hoc [La nariz]. En Повести, Im Werden Verlag, Moscú, 2002. Disponible en línea: https://imwerden.de/pdf/Gógol_povesti.pdf

¹⁰ “De dónde sos, ciudadana? De qué número?” [Aristokratka, 1921, Zóschenko M.]

Lobos, O. La Emergencia de Puhskin en el devenir de la lengua literaria rusa. (Sin publicar, Materiales de la Cátedra de Literaturas Eslavas, UBA, 2016).

López Arriazu, E. Pushkin, sátiro y realista. Dedalus Editores, 2014, Buenos Aires, Argentina.

Puhskin, A. S. Kapitanskaya dochka [La Hija del Capitán], 1836. Disponible en línea: http://www.kharkivosvita.net.ua/files/kapit_dochka.pdf

Pushkin, A.S. Sobre el prólogo de Sr. Lémontey a la traducción de las fábulas de I.A. Krylov. Materiales de la cátedra, Literaturas eslavas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2016. (Primera edición publicada en “Telégrafo de Moscú”, n°17, 1825

Zóschenko, M. Aristokratka [La Aristócrata], 1921. Disponible en línea: <https://ostrovok.de/old/classics/zoshchenko/story051.htm>