

Las palabras de los héroes

JUAN VILLORO

La literatura rusa de fines del siglo XIX y principios del XX representa un curioso ático en el edificio de la literatura, una habitación limítrofe donde las cosas ocurren de otro modo y todas las intensidades son posibles.

Heroínas que se imponen a través de una resistente fragilidad, criminales con predicamentos metafísicos, apostadores compulsivos que exploran el sentido del mundo en el azar, ogros alcoholizados que se entregan a la compasión y la ternura, los personajes rusos llevan la experiencia al momento en que arde y se transforma en un incendio.

De las torrenciales estructuras de Tolstói a la austera elocuencia de Chéjov, pasando por la tensión folletinesca de Dostoievski, la gran literatura rusa fue la zona de excepción donde el desenfreno se cumplió con naturalidad. No es fácil otorgar verosimilitud a personajes al borde del ataque o la conversión mística. Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX esta hazaña imaginativa fue posible gracias a autores con una excepcional capacidad de situarse en una personalidad ajena, por exaltada que fuera. Una vieja costumbre rusa parecía prepararlos para esto. Las personas que se identificaban a fondo intercambiaban sus camisas. Fue lo que Andréi Biely y Alexandr Blok hicieron al sellar su amistad. Esta versión casera del cambio de piel o la transmigración de las almas apunta al deseo de existir en el otro, algo decisivo en la creación de personajes.

Las desbordadas emociones de esta literatura requerían de un escenario infinito, bosques de abedules, ciudades reconstruidas con perspectivas futuristas, ríos que transportaban el estruendo del deshielo, templos ortodoxos hinchados por el incienso, prisiones cercadas por la nieve, edificios multitudinarios donde los pobres se hacinaban en torno al providente vapor del samovar.

El gran periodo ruso representa, para siempre, la juventud de la literatura. Ante esos autores tenemos siempre veinte años, recuperamos los ritos de paso y los descubrimientos que marcan el destino.

Hace unos meses conocí en Nueva York a Marshall Berman, autor de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, revisión humanista del marxismo. Una vez más, él dictaba un curso sobre Nietzsche, Marx y Dostoievski. Le pregunté con cuál de los hermanos Karamázov se identificaba. Este juego de roles se repite de generación en generación. Aliosha, Iván y Dmitri representan modos de conducta esenciales y obligan a que el lector vacile entre ellos, aunque se trate de alguien que ya haya resuelto o arruinado su destino.

En forma previsible, Berman optó por Iván, el atribulado hombre de ideas, mientras su esposa elegía al piadoso Aliosha, que también es el personaje favorito de mi padre.

Leer *Los hermanos Karamázov* significa instalarse en el umbral de las decisiones fuertes, con la vida por delante. El momento en que el conocimiento comienza a ser tocado y en cierta forma manchado por la experiencia.

Borges señaló que los rusos explotaron con excesiva facilidad al personaje contradictorio, a tal grado que llegaron a concebir a asesinos que mataban por bondad. Ciertamente, la medida no ha sido un sistema de medida ruso. Sin embargo, en esa desafortunada región surgieron las descarnadas miniaturas de Antón Chéjov. El cuento "La colección", incluido en esta antología, brinda una impecable metáfora del método literario del autor. Un personaje junta las basuras que encuentra en los

panes. Con ellas integra una peculiar colección. Nada tan bueno e inocente como un pan. Pero el mullido migajón puede contener desperdicios. Esa pedacería informa de los defectos de los hombres y su incurable descuido. Aunque no se trate de algo demasiado grave, esos restos empeoran las cosas. Atesorarlos significa tener presentes los equívocos, saber que todo bienestar incluye su reverso.

El poeta Ramón López Velarde cantó al “santo olor de la panadería”. El aire donde se hornea algo produce un alivio espiritual, y sin embargo, ahí puede haber basuras. Así se escriben las historias chejovianas: bajo la tranquila superficie de la vida, hay huellas de dolor.

Algo semejante se puede decir de “Tres muertes”, ejemplar relato de Tolstói, a quien se asocia más con la narrativa de larguísimo aliento. En su primer tramo, la historia narra dos muertes y el paso de unos zapatos a otros pies. Estamos ante una reflexión sobre lo que se acaba y recomienza: alguien debe morir para que otro camine mejor. Más tarde ocurre una tercera muerte. Un árbol es talado para construir un ataúd. Esto otorga otro peso a la historia. El acabamiento y el reciclaje se inscriben en un orden superior, telúrico y quizá cósmico, que trasciende y determina a los hombres: la naturaleza entendida como una moral, el inextricable tejido de los efectos y las causas.

Con frecuencia, los destinos de los escritores rusos fueron tan dramáticos como los de sus personajes. Pushkin, el Fundador, murió en un duelo. Los demás padecieron el destierro, la cárcel, la enfermedad, el frío, la zozobra intelectual y la pobreza.

En situaciones de holgura, el sufrimiento fue una exigencia autoimpuesta. El conde Tolstói pudo haber vivido sin problemas, pero anotó en una entrada de sus diarios: “Si hoy no hago algo bueno, me pego un tiro”. No hacer el bien puede ser la mayor desgracia.

Ninguna otra literatura ha asociado tanto el ejercicio literario con una conducta heroica. Aunque esto produjo casos extremos de la vanidad y el mesianismo, los rigores a que se

sometieron los autores del periodo, y la valentía para enfrentarlos, fueron dolorosamente reales.

La heroicidad de estos autores dio lugar a un subgénero que merece el nombre de "biografía exaltada". Una frase que el poeta Blok escribe a su madre podría servir de lema a esas evocaciones literarias: "En estos días estoy muy tenso y quisiera estarlo más". La sensibilidad aumenta bajo una presión extrema.

Cuando Bunin escribe sobre Chéjov, Tsvietáieva sobre Pushkin o Berbérova sobre Blok, no entramos en una objetiva recreación de los tiempos y los recursos de un colega, sino en un radical proceso de autoconocimiento o, en el caso de Bunin, de autocelebración.

Con la fiebre emotiva que sólo a ella le pertenece, Tsvietáieva recupera en *Mi Pushkin* un momento de decisión juvenil. De nuevo estamos ante esa disyuntiva tan cara a la literatura rusa en la que hay que optar en forma decisiva. El admirado poeta tiene sangre africana y piel morena. "Como inevitablemente es necesario elegir", ella resuelve lo siguiente: "elegí el negro [...] la vida negra".

En la obra de teatro *Tres hermanas*, las heroínas de Chéjov entienden que el futuro sólo puede estar en Moscú. Elegir implica tomar un tren. *El jardín de los cerezos* comienza cuando está por cumplirse un plazo fatal: el 22 de agosto se venderá la propiedad. La trama despliega las infructuosas maneras de salvar el escenario de la obra. Vivir es elegir. "Si Dios no existe, todo está permitido", piensa Raskólnikov, el personaje de Dostoievski, sólo para descubrir que se ha equivocado: aun suponiendo la inexistencia de Dios, la elección deber ser un acto ético.

Los maestros rusos no sólo despliegan las situaciones en las que todo se puede alterar en forma radical; también exploran el purgatorio de las consecuencias.

En su propio teatro de las disyuntivas, Tsvietáieva sigue a Pushkin y opta por el negro, el otro lado de las cosas, la innombrada sensibilidad del mundo.

“En la poesía rusa no encontramos ningún rostro sereno”, escribe Nina Berbérova en 1990, tres años antes de morir, en su biografía de Blok: “El siglo pasado fue cruel para nuestros poetas. Pushkin y Lérmontov encuentran a los treinta y siete años la muerte al batirse en duelos que habrían podido evitar. Ryléiev muere ahorcado. Antes de su muerte, Fet, a los setenta y siete años, intenta abrirse el vientre. Apolón Girgóriev y el genial Fófánov mueren víctimas de la miseria y el alcoholismo”. La suerte de Blok no es más alegre: “Me hubiera gustado vivir, de haber sabido cómo”, exclama.

Después de la revolución de octubre, el autor de *Los doce*, que ha nacido en un privilegiado hogar de San Petersburgo, se incorpora a comités de lucha, vive hacinado en un piso sin estufa, enferma y hace suyos los sufrimientos de sus congéneres: “Mi país no ha tardado en mostrarme su cara divina y bestial... Me despierto al amanecer. Miro a través de la ventana; llueve. Campos enlodados, bosquecillos poco frondosos, un policía fronterizo con el fusil al hombro en un matalón. Sé dónde estoy, lo noto. Es ella, mi desdichada Rusia, cubierta por los escupitajos de los funcionarios; mi patria sucia, babosa, embrutecida, el hazmerreír del mundo... ¡Buenos días, madrequita!”. Blok ama tanto lo que detesta que acepta padecer su patria a diario.

Las enormes expectativas de los personajes rusos ocurren en una tierra devastada. La ocasional presencia del lujo no adormece su sensibilidad. Selma Ancira ha contado una singular anécdota al respecto. Durante días, acompañó al poeta Iosif Brodsky en Barcelona. Una tarde, lo vio asombrarse ante los suntuosos banquetes a los que era convidado. “¿Así comen todos los días?”, preguntó. La respuesta fue afirmativa, y el poeta comenzó a llorar. Pocos gestos más genuinos y significativos. Brodsky sucumbió a un llanto moral. Es posible que lo hiciera por el desconsuelo ante los que no tienen acceso a ese

derroche o por una profunda decepción ante el exceso de una sociedad frívola. Lo cierto es que no defraudó como la conciencia de esa hora.

Los sufrimientos de la literatura rusa son un sistema de alarma ante lo que nombramos “progreso”, “felicidad” o “bienestar”. Al mismo tiempo, su peculiar sentido de la tristeza es una forma del placer. Nada reconforta tanto como el dolor trascendido o visto en perspectiva.

El texto de Bunin, “Un otoño frío”, narra una vida a partir de una pérdida desoladora y plantea un asombro esencial. Si alguien se concentra exclusivamente en una desgracia, su vida carece de sentido. Lo extraño, lo revelador, lo verdadero, es que puede ser feliz sin olvidar esa herida de la que todo se desprende.

“Las familias felices no tienen historia”, escribe Tolstói al comienzo de *Ana Karénina*; luego propone problemas suficientemente agudos para hacer interesantes muchas páginas. Lo curioso es que el recuento de los daños transmite una emoción estética. Compartida en intimidad psicológica y contemplada desde la distancia de quien no es protagonista sino lector, la casa del dolor resulta placentera.

Un largo itinerario ha asociado a México con ese sitio. No es casual que el título de Sergio Pitol, *La casa de la tribu*, se refiera a la mansión de Tolstói, matriz de la literatura moderna.

En otro libro dedicado a Rusia, *El viaje*, Pitol cuenta que en su infancia tenía un atlas con personajes del mundo. Él se identificaba con “Iván, niño ruso”. Fue la semilla de una vocación que lo llevaría a vivir en Moscú y a traducir a Chéjov, Nabókov y Pilniak. Su papel como intérprete de los maestros eslavos se extendió al polaco (le debemos versiones magistrales de Gombrowicz, Andrzejewsky y Brandys). Este diálogo de un renovador de la literatura mexicana con sus colegas rusos tendió un puente decisivo. Tatiana Bubnova lo recorrió en sentido inverso pero igualmente provechoso, de su natal Leningrado a su nueva patria, la ciudad de México. Sus estudios pioneros

sobre Mijaíl Bajtín y sus numerosas traducciones contribuyeron a la saludable “eslavización” de nuestra literatura.

Selma Ancira ocupa un sitio especial en este panorama. Hija del actor Carlos Ancira, cuyo papel más recordado es el del burócrata que protagoniza *Diario de un loco*, de Nikolái Gógol, contrajo desde niña la fiebre rusa, estudió en Moscú, con tal fortuna que durante un verano recibió, en México, una beca para adentrarse en otra lengua, el griego. Desde entonces gravita entre la estepa eslava y los dioses del Mediterráneo. Su signo del zodiaco es Géminis, maestro de la dualidad. Esto le permite mantener en orden dos mundos, el griego y el ruso. En su departamento de Barcelona traduce ambas literaturas, pero sus preferencias son claras: siete repisas de sus librerías contienen obras de Marina Tsvietáieva. El trabajo de traductor tiene algo de médium. Ancira ha sido muchas veces pero sobre todo la de Tsvietáieva.

Paisaje caprichoso de la literatura rusa es el saldo de una pasión. Ancira ha escogido textos, cuentos y ensayos cuyo hilo conductor es el sentido mismo de narrar y poetizar el mundo. Las reflexiones abordan de manera explícita el tema y las ficciones en forma metafórica.

En el relato “Roma”, Nikolái Gógol demuestra que al final del viaje siempre hay un espejo: el viajero se encuentra consigo mismo. El protagonista busca estímulos espirituales en Francia. Sin embargo, la sofisticación que ahí encuentra le sirve para entender su propia tierra. El esplendor de París le resulta más escenográfico que real. De vuelta en Roma, descubre una idea más auténtica de la belleza, es decir, más impura, capaz de mezclarse con lo cotidiano. En esas calles, el efecto estético surge donde menos se espera: “Sugestivos pelotones de monjes atravesaban las calles con largas sotanas blancas o negras; un fraile capuchino, sucio y pelirrojo, de pronto se encendió al sol y se volvía color camello”. Por obra de la mirada, un fraile desaliñado se transforma en una figura digna de Tintoretto.

Posteriormente, el narrador descubre a una mujer de extraordinaria belleza y traba amistad con una persona que puede presentársela. Piensa que su felicidad depende de ese lance hasta que contempla Roma desde una de las siete colinas. La ciudad se extiende entre los cipreses, como un sueño del deseo. Nada podrá ser tan hermoso como ella.

Nabókov admiraba el final de *Almas muertas*, donde la prosa se desboca con el avance de un carruaje. El maestro de esa fuga literaria, ejecutó en "Roma" una perfecta parábola del regreso y la identificación con el origen.

Las *Lecciones de literatura rusa*, de Vladimir Nabókov, compendian una manera tan rica como arbitraria de entender la literatura. Para lograr una impresión gráfica del cambiante poderío de los autores de su país, solía cerrar las persianas del salón de clase, creando un prólogo de oscuridad. Luego, descubría poco a poco las persianas, relacionando la luminosidad con distintos autores. El cuarto se iluminaba progresivamente hasta ser invadido por la luz: "Esto es Tolstói", decía el maestro.

En buena medida, la conquista de una prosa como la de *Resurrección* o *La guerra y la paz* depende del uso poético del lenguaje. Cuando un alumno se acercaba a Nabókov en la Universidad de Cornell, en busca de consejo para escribir una novela, respondía sin vacilar: "Tienes que leer poesía". La narrativa se alimenta del ritmo y el poder alusivo de los versos y es, ella misma, una expresión poética. Algunos de los momentos más altos de la poesía del siglo xx ocurrieron en las prosas de Broch, Joyce, Proust, Onetti, Rulfo, Borges o el propio Nabókov.

Paisaje caprichoso de la literatura rusa toma en cuenta esa alianza. Uno de sus logros consiste en alternar textos de poetas y narradores que comparten el desafío esencial de renovar la lengua y ampliar el horizonte de lo imaginario.

En "El lector", Nikolái Gumiliov se refiere, precisamente, a la prosa y la poesía como géneros indisolubles. En ese mismo ensayo, subraya otro vínculo decisivo para los autores de la época: "La poesía y la religión son las dos caras de una misma mo-

neda". El arte puede ser entendido como una forma de plegaria. Esto no significa que asuma una condición beata, subordinada al cristianismo o a otra religión canónica, ni que se limite a celebrar epifanías o suplicar al modo de una letanía. La escritura es vista como una temeraria variante de lo sagrado, que en ocasiones se opone a la religión establecida y busca, por sus propios medios, acercarse a la experiencia religiosa, a nombrar lo inefable, lo trascendente, lo radicalmente irracional.

Al visitar el monasterio del Monte Athos, Nikolái Strájov escribe algo más que una crónica; no se interesa tan sólo en los aspectos arquitectónicos o históricos del lugar, sino en la salvación del alma. Más que un viaje es una peregrinación.

El tema vuelve una y otra vez. En "Algunas posiciones" Borís Pasternak habla de tres aficiones de las que suele opinar con la libertad del *amateur*: la pintura, el teatro y la mística. El arte y la religión representan para él campos que estimulan la discusión no especializada. En otras culturas, la presencia de la mística junto a las bellas artes como pretexto para una conversación entretenida, tendría que justificarse más. El misticismo es tan natural para el autor ruso que no explica a qué se debe su interés.

Una larga trayectoria ampara la presencia de la divinidad en la literatura rusa. De 1780 a 1784, Derzhavin escribió su oda "Dios", en la que entiende al hombre como un reflejo de lo sagrado. En este poema seminal, la celebración del Creador no está libre de sobresaltos. Los versos que Pushkin escoge como uno de los epígrafes de su cuento "Noches egipcias", reflejan esta tensión. Todo desemboca en la divinidad, pero el camino sigue un trazo inquietante; cada cosa es más pobre que la anterior hasta llegar, asombrosamente, al Creador: "Soy zar, soy esclavo, soy gusano, soy Dios". No siempre se llega al cielo por elevación. Toda ruta, si dura lo suficiente, conduce ahí. La progresiva degradación que describe Derzhavin lleva al cieno, al lodo, a los desechos, es decir, a la meta última: a Dios.

En este contexto de sobredeterminación religiosa destaca

la ruptura de Ósip Mandelstam, quien ejerció la forma más extrema de la libertad: la usó para escribir un poema contra Stalin que le garantizaría prisión perpetua.

Mandelstam encuentra una oposición entre el discurso religioso y la poesía. Juzga la oralidad rusa como una reacción ante la hostil escritura eclesiástica. “Los primeros intelectuales fueron los monjes bizantinos”, comenta. Aquellos precursores usaron un lenguaje impositivo para dominar a un pueblo iletrado. La palabra escrita no llegó como instrumento de la libertad sino de la sujeción. Por contraste, la lengua hablada se desarrolló como un recurso tentativo, incierto, cambiante, capaz de adaptarse a la realidad para resistir a la artificial lengua de los popes.

Aunque numerosos poetas entendieron su trabajo como una revelación sagrada, de acuerdo con Mandelstam, a nivel del lenguaje aportaron un contenido laico, despojando a la escritura de la arbitraria carga eclesiástica. El uso cotidiano del idioma refleja este desplazamiento: “El verso ruso está lleno de consonantes y crepita y cruje y silba con ellas. Una verdadera habla secular. La lengua de los monjes es una letanía de las vocales”. Para entender la dimensión y la audacia de esta postura hay que mirar a los lados. Mandelstam escribe en un país donde algunos ilustres predecesores entendieron la literatura como una prolongación de la experiencia religiosa. Lo admirable en su reflexión es que más allá de los temas abordados por la poesía —en ocasiones manifiestamente religiosos— advierte un proceso de secularización de la lengua, cuya eficacia depende de rechazar el dogma en favor de un lenguaje vivo, rociado de “sal abrasadora”. El “éxtasis sagrado” no se logra con el idioma de la doctrina sino con palabras que transmiten un misterio natural, tan común e inexplicable como la emoción que los niños experimentan ante el vuelo de los pájaros. No es posible escribir poesía sin rozar lo que está más allá de las palabras, lo “religioso”. El iconoclasta Mandelstam revela que eso se logra sacando la lengua del templo para llevarla a la tierra donde crece la hierba.

En su ensayo “El arte a la luz de la conciencia”, también Marina Tsvietáieva asocia la experiencia estética con la santidad y recuerda el gesto extremo de Tolstói de acabar con el arte como una medida de purificación. Harto de sofisticadas representaciones, el autor de *Ana Karénina* buscaba esencializarse. Eliminar lo “artístico” significaba para él despojarse de máscaras y simulaciones, un exorcismo en pos de la verdad.

Para Tsvietáieva, el hecho estético rebasa la percepción común. Por eso busca una “atrofia indispensable de la conciencia”, un “defecto ético sin el cual el arte no puede existir”. El artista es un filtro de saberes y sensaciones que no le pertenecen; ciertos giros surgen en contra de sus intenciones manifiestas. Escribir es un estimulante equívoco. De ahí que compare un canto con un “lapsus de amor”. Al admitir que el artista trabaja desde el error, Tsvietáieva prefigura la estética de Samuel Beckett y su paradójico lema creativo: “Hay que fracasar mejor”.

En aras de lograr su cometido, el artista debe negarse un poco a sí mismo, dejar que fuerzas ajenas operen con libertad en su interior. Por eso, la autora de “El diablo” admiraba tanto que Alexandr Blok fuera incapaz de rememorar con precisión *Los doce*, que él mismo había escrito. Enfermo, afiebrado, el poeta transcribió los versos como si recibiera un dictado. En sentido estricto, desconocía esa obra que preconiza la revolución y abre la senda de Maiakovski. El espíritu de la época compareció en los trémulos labios del poeta y lo dejó al margen del texto.

Estamos, por supuesto, ante un caso extremo, acaso irrepetible. Tsvietáieva no propone sustituir el rigor por la iluminación o el chamanismo; sencillamente muestra que, a medida que se perfecciona, el oficio poético conduce a resultados progresivamente ajenos al autor. “Yo es otro”, escribió Rimbaud para sintetizar esta idea. La fuerza de una obra se mide por su autonomía.

Tsvietáieva sabía, como antes lo supo Blok, que el verdadero arte no es proselitista ni se somete a ideología alguna; no se puede escribir poesía y pertenecer a un partido. Numerosos escritores rusos pagaron esta creencia con su vida o su libertad. El

gran poema histórico de Blok no responde a un impulso programático. El autor actúa como un pararrayos; la electricidad del ambiente anima la página.

El magnífico relato "El diablo" expresa esta dialéctica: la creación surge de un extraño aliado, que en cierta forma es un oponente. Una niña tiene un amigo imaginario; ve aparecer a un personaje que para los demás podría ser monstruoso. Ella lo ama. Entiende, desde el principio y sin miedo alguno, que el diablo visita la habitación de su hermana. La razón es sencilla: su hermana lee. El diablo surge de los libros.

En la iglesia el sacerdote le pregunta: "¿Diableas?". Ella responde sin vacilar: "Sí, siempre". Lo que para el cura es un pecado, para ella es una liberación. Comprende que el consuelo no puede venir de la iglesia: "Si hay sacerdote, hay ataúd [...] Todo oficio ortodoxo es para mí una misa de difuntos".

El diablo del cuento representa un "ardor secreto". De nuevo, la literatura rusa nos lleva a una trama iniciática. La protagonista despierta al mundo a través de la lectura y acepta que la imaginación venga acompañada del diablo. Posteriormente, descubre otro recurso temerario y revelador: el tacto.

Impecable educación sensual, "El diablo" muestra los descubrimientos de una niña de siete años. Una vez que ella vislumbra su vocación y su destino, el diablo deja de aparecer; pero, de algún modo, sigue con ella. La narradora ha sido elegida. El compañero rebelde que la estimulará por siempre le entrega una divisa: "No te dignes". Esa expresión de independencia será el sello de la indómita y muchas veces incomprendida Marina Tsvietáieva.

LA RISA, LA RESURRECCIÓN,
LAS DOS CARAS DEL ARTISTA

No falta humor en esta antología. El cuento de Chéjov sobre las basuras que guardan los panes tiene una fuerte dosis de ironía, y "Una historia china", de Mijaíl Bulgákov, es un desafiante

ejercicio de sarcasmo. Sin llegar al tono satírico de su novela mayor, *El maestro y Margarita*, el autor al que Stalin enmudeció con una llamada telefónica logra una singular parodia sobre los delirios del poder.

Pero es en “El mal del ímpetu”, de Iván Goncharov, donde el humor encarna con mayor fuerza. Conocido por *Oblómov*, novela sobre un personaje que se da de baja ante el mundo y se limita a vegetar como un jubilado de la existencia, en este relato Goncharov se ocupa de otra pulsión extrema: el deseo de viajar. La familia Zúrov está aquejada de un mal irremediable. Quien lo diagnostica es Nikon Ustínovich Tiazhelenko, personaje que desde su juventud ha ganado fama por su “incomparable y metódica pereza”. El narrador cree que, en su condición de haragán absoluto, Tiazhelenko exagera acerca de los Zúrov. Sin embargo, cuando los conoce sabe que en verdad están aquejados de un vértigo del desplazamiento; a tal grado que convierten las molestias en dolorosas formas de la diversión. Si una rueda del carruaje se rompe, celebran estar en medio de un bosque bajo la lluvia.

Goncharov prefigura el frenesí de traslados que décadas después traerá el turismo en masa y la masoquista ansiedad de moverse a riesgo de perder el equipaje y la salud. El desenlace muestra que los peligros cortejados por los imparables Zúrov eran verdaderos.

Es difícil escribir una obra maestra del humorismo que no sea, al mismo tiempo, una reflexión moral. Tal es el caso de “El mal del ímpetu”, un cuento fiel a la máxima de otro mago de la ironía, Augusto Monterroso: “La verdadera función del humorista es hacer pensar, y a veces, hasta hacer reír”.

En el polo opuesto, el mayor momento de gravedad de la antología es representado por una carta, el único papel privado en este *Paisaje caprichoso*.

Del vasto territorio de Fiódor Dostoievski, Selma Ancira escogió la misiva que envió a su hermano Mijaíl en cuanto supo que había salvado la vida.

En septiembre de 1848 fueron detenidos veintiocho artistas, profesores y periodistas que se reunían una vez a la semana en casa de Mijaíl Petrashevski. Aunque esas tertulias eran básicamente especulativas, la policía del zar juzgó que calificaban como disidentes. Dostoievski fue llevado a la prisión de Pedro y Pablo. El 22 de diciembre lo condujeron a una plaza donde se había preparado un patíbulo, en compañía de otros catorce implicados. El escritor tenía entonces veintiocho años.

Rodeados de nieve, los condenados se dispusieron a morir. Dostoievski vio el sol que refulgía en la cúpula de una iglesia y recordó un pasaje de Victor Hugo en *El último día de una condenado a muerte. Claude Gueux*, donde el protagonista pide clemencia para que no lo ejecuten y recuerda que los prisioneros tienen al menos la posibilidad de ver el sol.

Dostoievski se concentró en esa cúpula que años después sería recreada en *El idiota*. En ese momento, llegó el perdón del zar.

El escritor regresó exultante a su celda y no dejó de cantar en toda la noche. Lo aguardaban siete años en Siberia y temía enfrentar tantos rigores físicos, pero había resucitado. Es posible, como sugieren numerosos comentaristas, que esto reforzara su temperamento religioso. Lo cierto es que a partir de ese momento vivió con renovada intensidad, atesorando el tiempo que le quedaba por delante.

De acuerdo con Joseph Frank, excepcional biógrafo del autor, la carta, “escrita con rapidez y bajo el impacto de los acontecimientos, entrelaza penetrantes atisbos de las profanidades del alma de Dostoievski con peticiones de ayuda, instrucciones de último minuto y una relación objetiva y equilibrada de lo recién ocurrido. Es notable el gran amor que demuestra por su hermano mayor y la familia de éste”.

También Mijaíl había asistido al círculo de Petrashesvki, pero fue liberado sin mayores cargos. El afecto filial perduraría en Dostoievski incluso después de la muerte de Mijaíl, ocurrida en 1864. Lo más importante en la misiva, escrita en un

momento límite y sin certeza de obtener respuesta, es la disposición a enfrentar las adversidades para educarse en ellas. Ningún sufrimiento doblegaría al autor. Siberia sería su escuela, seminario de la humillación y la solidaridad. Es difícil suponer lo que habría escrito sin pasar por el rito de paso que significó haber estado al borde de la ejecución. Lo cierto es que al volver del presidio escribió con la energía salvaje de quien rompe a martillazos sus grilletes.

Anticipando lo que vendría después, le escribe a su hermano: "Con este cambio de vida adquiero una nueva forma". La carta del 22 de diciembre de 1848, día del simulacro, es un peculiar testimonio de esperanza. El autor se apresta a vivir algo terrible, pero se siente tonificado. Siberia no es sólo el mal menor, es la certeza de que la vida sigue. Pide a su hermano que no sufra. Fiódor Dostoievski acepta el calvario con la entereza de quien sabe que en la nada no hay calvario.

He dejado para el final un comentario sobre "Noches egipcias", de Pushkin. En su libro elegiaco sobre el fundador de la gran literatura rusa, Tsvietáieva comenta que la primera imagen que tuvo de él fue un cuadro que representaba el duelo en que murió, fulminado por D'Anthès.

La idea de rivalidad es esencial a la imaginación de Pushkin. En un cuento que se ha traducido como "El disparo" y "El pistoletazo", narra la impecable venganza de un duelista. El adversario falla. Su tiro va a dar a la pared. El protagonista tiene la opción de matarlo, pero lo humilla con su perdón. Para demostrar la estupenda puntería con que pudo haberlo aniquilado, dispara a la pared, incrustando la bala exactamente en el agujero donde cayó la del enemigo.

Fue el duelista Pushkin quien inauguró en un breve drama el conflicto entre Mozart y Salieri. Ahí exacerbó el recelo que un artista puede sentir por otro. En forma trágica, el autor de *Evgueni Oneguín* murió como uno de sus personajes, en una confrontación innecesaria.

"Noches egipcias" presenta el curioso encuentro entre Charski,

poeta consagrado, y un improvisador napolitano que recuerda a diversos diablos del mito fáustico. El extranjero tiene la seductora pinta de un embaucador. Charski se interesa en él porque está harto de un entorno que le rinde pleitesía. Si se preocupa por algún tema mundano, los demás creen que se encuentra en un sublime estado de inspiración. Ha perdido la posibilidad de ser normal. En este momento de cansancio existencial, Charski conoce a un charlatán dispuesto a crear a partir de cualquier pretexto. El atribulado artífice envidia al desenvuelto improvisador. Sin deponer del todo su desconfianza, decide apoyarlo en una representación. El sabio ha sellado un pacto diabólico.

Para llevar a cabo la representación, el italiano pide que le entreguen papeles sugiriendo temas. El elegido es “Cleopatra y sus amantes” (de ahí el título de “Noches egipcias”). Antes de comenzar, el improvisador pregunta quién aportó el tema. La chica que lo ha propuesto guarda silencio, avergonzada. Entonces, Charski asume la autoría de la propuesta. De este modo, el gran poeta sirve de estímulo a un improvisado. No conocemos la calidad artística de ese contrato, pues el relato termina ahí.

Pushkin propone una sagaz interrogante sobre el sentido de la autoría. Lo que el poeta sugiere puede ser alterado e incluso mejorado por un pícaro o por el mismo diablo.

¿Quién es más artista: el genio original pero alejado de los otros o quien reelabora con eficaz sentido de la oportunidad? ¿Hay *un* autor de la obra estética?

El texto sólo existe por medio del intérprete. Como en los duelos, el autor depende de otro: el lector que puede ser su cómplice o su oponente. Al modo de Cervantes, Pushkin no sólo inaugura una literatura sino la forma creativa de leerla.

Entre nosotros, ese diálogo es posible en gran medida gracias a Selma Ancira, la niña que vio a su padre recitar los parlamentos de Gógol y asumió el desafío de traducir con la intensidad de quien protagoniza una novela.

Paisaje caprichoso de la literatura rusa ofrece textos ejemplares. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, un puñado de escritores estuvieron dispuestos a pagar sus atrevimientos con el alma. Esa exaltada reserva de pasión y valentía será, para siempre, la juventud de la literatura.

Barcelona, 1º de abril de 2012

De paisajes y caprichos

SELMA ANCIRA

Me gusta decir, porque es cierto, que cada uno de los libros que componen mi biografía literaria tiene su historia. Los hay que son el resultado de un viaje o de una conversación; otros se derivan de un hallazgo o son la respuesta a ciertas inquietudes espirituales; alguno ha surgido, también, de la experiencia estética que una buena función de teatro me ha proporcionado. Han sido muy diversos los disparadores que han desencadenado, primero el acercamiento a la obra, y luego su traducción.

Me descubrí traductora hace ya más de tres décadas cuando fascinada, o quizá mejor sería decir hechizada por la fuerza magnética de Marina Tsvietáieva, dejé de pertenecerme a mí misma y, sin saber nada aún del oficio, llevada por una necesidad inaplazable, me entregué de lleno a darle voz en mi lengua.*

Aquello resultó mágico. Nada tenía que ver con cuanto había vivido hasta entonces. ¡Que la poeta que tanto me había deslumbrado pudiera hablar a través de mí! Traduje las cartas que escribió durante el verano de 1926 sin detenerme, vislumbrando apenas algunos de los meandros de lo que a partir de ese momento se convirtió en el quehacer fundamental de mi vida: la traducción literaria.

En el transcurso de todos estos años, más que libros sueltos he traducido autores. Eso me ha brindado la posibilidad de conocer mejor los secretos de su estilo y moverme con mayor

* Salvo cuando se indique lo contrario todas las notas son de la traductora.

soltura entre sus andamiajes. Me he centrado, sobre todo, en el siglo XIX, al que de alguna manera pertenezco, y en el Siglo de Plata de la poesía rusa, al que pertenece Marina Tsvietáieva. Ella ha sido siempre una constante, una figura definitivamente inquietante, de ahí su doble presencia en este paisaje caprichoso.

De las muchas historias que componen el cuerpo de mi obra, he elegido, guiada por la técnica del claroscuro, éstas que se contemplan, se entretajan y conversan entre sí, llevando al lector que recorra sus páginas de paseo por los parajes más diversos: calveros y bosques, gargantas, montes y acantilados, unas veces despejados, y otras melancólicos o desapacibles, pero siempre bajo la luz propiciatoria del alma rusa.

Barcelona, 12 de abril de 2012