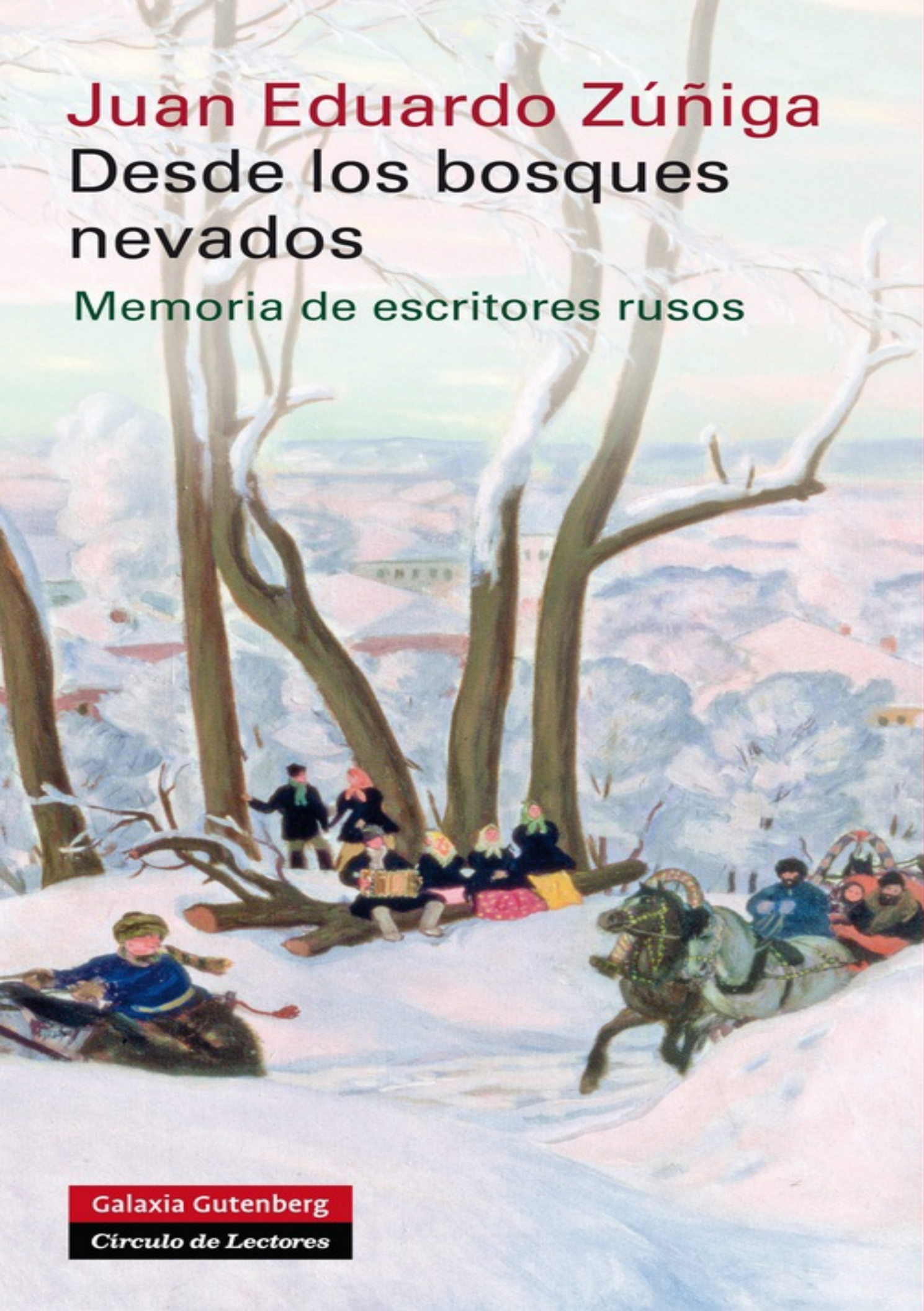


Juan Eduardo Zúñiga

Desde los bosques nevados

Memoria de escritores rusos



Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores



Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: marzo 2017

© Juan Eduardo Zúñiga, 2010
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2017
Imagen de portada: ©The Bridgeman Art Library/Index

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16734-90-0

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

*Para Adriana que ya entró en el bosque
de los sueños y las palabras,
y para Guillermo y Nicolás que están
a punto de alcanzar ese reino.*

EL ANILLO DE PUSHKIN

Una lectura apasionada

La memoria vuelve a los libros rusos y recupera narraciones portentosas descubiertas en largas horas de lectura. Siempre enriqueció al lector el tesoro de la literatura en lengua rusa con acontecimientos y personajes sorprendentes y con figuras de escritores cuyas vidas parecen fruto de la fantasía, admirables en su vocación de transformar su experiencia en belleza y verdad.

En este libro me he propuesto recordar, como evocación de un entusiasmo juvenil, fragmentos del ámbito literario ruso. Tipos de hombres y de mujeres muy variados, en historias que me emocionaron, a los que debo un estímulo que avivó la sensibilidad. Y la sorpresa ante la gran creatividad rusa.

Los escritores se sabían nutridos por una herencia que respetaban y admiraban, poseían la ambición de renovar el lenguaje y testimoniaron sobre los cambios históricos que impulsaban a Rusia.

Descubrí la correspondencia entre costumbres, historia, gentes, paisajes y arte literario, tan reveladora para el buen conocimiento de esta cultura.

De forma más extensa dediqué un estudio, de predominio biopsicológico, a Iván Turguénev que fue un primer paso en mi acercamiento a su país, una Rusia antigua y remota. Cuando tenía yo aún en las manos libros infantiles, me llegó casualmente una novela de este escritor cuya lectura me sedujo y ya a lo largo de los años su obra estuvo en mi horizonte intelectual. Sus famosas novelas se editan y se leen hoy constantemente y por su talento para describir conflictos de las conciencias y los finos matices temperamentales, parece nuestro contemporáneo aunque sea un autor del siglo XIX. Por eso predomina en este libro la referencia a épocas pasadas, según las palabras del novelista Yuri Libedinski, «la vida antigua de los hombres rusos, transcurrida en

aquellos campos brumosos, en aquellas innumerables aldeas, en aquellas pequeñas ciudades mortecinas, la vida irremediablemente desaparecida que Pushkin, Turguénev, Chejov y cientos de otros escritores han pintado con tanta exactitud». Toda esta riqueza literaria la recupero apasionadamente en estas páginas.

El anillo de Pushkin

Este anillo le fue entregado a Pushkin tras una larga noche apasionada. Cuando la luz difusa de la aurora aconsejaba a los amantes separarse, ella se lo ofreció como solicitud de su constancia, que transgrediese, audaz, cualquier barrera y acudiera a las citas planeadas donde su ardor, su exaltación una vez más se apoderasen de ella y como un baño abrasador la envolvieran en la pasión de las cálidas veladas clandestinas. Si le dio el anillo, fue cediendo a presentimientos de amenazas; ella deseaba que tan hermosa vida quedara protegida, conservada intangible para que así su amante repitiera aquellas noches en las que la fatiga, los forcejeos en el ansia turbadora de abarcar el cuerpo desnudo, el ligero sopor que se presenta tras la cumbre de las satisfacciones, parecen renovarse una vez y otra.

Y para dárselo, hizo girar el torso, el brazo se extendió hasta alcanzar la mesa junto al lecho y en aquella postura seductora se mantuvo un instante, suficiente para que la interminable mirada del poeta recogiera todo su esplendor.

La mano frágil, de uñas esmaltadas, se lo ofrecía, y los dedos, besados con respeto en reuniones y fiestas oficiales y ahora manchados de saliva, lágrimas y perfumes, se lo pusieron ante los ojos con un imperceptible movimiento de oferta, de delicada entrega, y Pushkin, sin comprender bien lo que hacía, introdujo en él, despacio, su dedo índice y al ver en ella un gesto aprobatorio, voluptuoso, entendió que aquél era un obsequio y contempló en su mano levantada el simétrico octógono dorado.

Pero cuando él le preguntó por qué se lo daba, que si en verdad era un regalo, ella fue capaz de una superación de su interés más íntimo, de

trascender las expectativas de su cuerpo y la imperiosa necesidad de rendirle su alcoba, y le dijo que aquel talismán de fuerza poderosa no sólo le ayudaría a ser poeta superior a todos sino que le pondría a salvo de las traiciones del amor, de los labios que fríamente besan, y al decirlo se estaba inventando que tuviera tan mágico poder pues aunque ella lo desease, no estaba segura de que la hubiera ayudado o protegido de especial manera.

Su presencia en las manos de Yelizaveta Vorontsova o al quedar olvidado sobre un mueble de los que había en la alcoba, irradiaba tal fuerza e impregnaba a ambos de una felicidad tan ardorosa que parecía no ir a acabar nunca, pero Pushkin dudó que aquella sortija le trajera mayor suerte que verse al lado de la gobernadora, la más encantadora mujer de Odessa.

La luz del alba se anunciaba a través de las cortinas de brocado, habían de despedirse y el anillo rozó los hombros carnosos y desde la puerta, ya entreabierta, le dijo adiós de igual manera que el primitivo dueño habría alzado la mano para colocarse el *talit* sobre la cabeza en los rezos de la sinagoga cuando su pensamiento iba hacia la figura, cada vez más remota, del padre muerto, del que pretendiera eternizar su ejemplo de rabino y estudioso haciendo que un artífice grabara en el sello de su anillo la leyenda que perpetuara su nombre, de la cual otros ojos nada comprenderían pues las letras hebreas están negadas a los cristianos, y de cuantos poseyeron esta sortija la que menos sabía fue la bella polaca, casada con el gobernador de Odessa y que ahora, al cerrar Pushkin la puerta, se adormeció, contenta del regalo protector que le pondría a salvo de los rencores del marido burlado.

Cesaron aquellas relaciones pero el amor de ella fue con él siempre, como el destello dorado de su anillo le acompañó en las soledades o en los magníficos salones principescos; su enigmática leyenda intrigó a quienes por él se interesaron: sus posibles poderes fueron la envidia de aquellos que perseguían a cualquier precio la riqueza, y Pushkin sonreía y lo mostraba aun cuando estaban ya casi olvidados Yelizaveta y el momento en que lo recibiera y no creía mucho en su naturaleza portentosa. Si en su postrer mañana preparó las pistolas, acudió a un restaurante, se encaminó hacia el lugar fijado para el duelo y estaba totalmente tranquilo, más se debía a indiferencia por su suerte que a la convicción de no ser alcanzado por las balas.

No bien notó un golpe en el vientre y un agudo dolor en la espalda, la mano alhajada oprimió la herida, conteniendo la abundante sangría que manchaba la ropa, y el anillo, del que jamás su primer dueño pudo pensar fuera así profanado, apagó sus destellos del más noble metal con un baño de luto, de líquido denso y rutilante que hubo de ser lavado cuando le extendieron en el sofá de su despacho y el doctor Scholtz acudió presuroso a curar la herida. Entonces el anillo, recuperado su habitual reflejo, dejó de ser sólo vehículo de filiales sentimientos y según pasaban las horas, de la mano, que iba quedando sin vida, absorbía una sustancia poderosa, herencia de la mente agonizante.

El anillo lo recibió Zhukovski, el íntimo amigo del poeta, a la vez que éste le confiaba postreras voluntades mientras el murmullo de la muerte se extendía en torno a ellos y angustiaba al desolado amigo de tal manera que maquinalmente se guardó la joya en un bolsillo de la levita y sólo días después la sacó y contempló largamente su bello color, su calidad de pulido perfecto, la misteriosa leyenda en el octógono del sello, pero no pudo sospechar que lo que tenía en la mano era mucho más que una alhaja pues Pushkin le había dedicado uno de sus poemas –escrito en la total desesperanza–, donde cuenta que recibió el talismán de una hechicera quien, entre besos, le encareció no lo perdiera ya que le protegería de traiciones, olvidos y nuevas heridas amorosas.

Como prueba de amistad entrañable, admirado por haber pertenecido a un genio, Zhukovski conservó el anillo muchos años, incluso llevándolo consigo cuando se fue a Alemania y después de su muerte pasó a poder de un hijo, quien en cierta ocasión lo regaló a Turguénev el cual supo que se trataba de un talismán usado como tal por el hombre a quien tanto admiraba, y desde entonces lo convirtió en un objeto suyo habitual, y más de una vez, un amigo erudito, de los judíos con quienes se trataba, había tomado el anillo y girándolo para que le diese la luz, habría leído en voz alta la leyenda: «Simja, hijo del honorable rabino José, bendito sea su recuerdo» y aunque estas palabras parecieron a todos formularias, a Iván Turguénev le harían ensimismarse unos segundos en el recuerdo borroso de su padre.

Todo el amor inextinguible de Yelizaveta Vorontsova, sus añoranzas de las

noches de la primavera del año 24, las caricias sorprendentes, prolongadas, en la penumbra de sus habitaciones, las palabras que él dijo y que ella preservaba del olvido, habían dado igualmente al talismán una candente vibración amorosa pero al ponerse en contacto con la historia de amores incumplidos de Turguénev, éste llevó en la mano una sortija cargada de contradicciones, de admirables potencias encontradas que pusieron entre él y las personas, entre sus proyectos y las realizaciones, entre su pasión y el cariño ajeno, entre su pensamiento y el reposo, una niebla sutil impenetrable a los lazos de amor, a la contemplación serena, a las transacciones afortunadas del talento, a las visiones placenteras que a veces nos visitan en el Sueño...

Turguénev mostrábase orgulloso de poseer la alhaja y nunca pensó que hubiera relación entre su peso en el dedo anular y las contingencias que le sobrevenían, ya fuese en su casa de Baden, cuando invitaba a los artistas a sus conciertos, o en su piso de París, escribiendo novelas incansable como autor prestigioso el cual, no obstante, pugnaba día a día por conquistar una felicidad esquiva o transitoria pues si en las reuniones tan frecuentes él divertía a todos con su arte de narrar sus ocurrencias, sus pantomimas con un sombrero raro y un chal descolorido, cuando quedaba solo se contemplaba como un hombre viejo, carente de familia, acosado por el miedo a las enfermedades, aterido del vacío interior que los huérfanos sienten hasta el fin de su vida.

No obstante, una noche tuvo un sueño que luego convirtió en un relato y en el que se vislumbra, entre brumas de años infantiles e identificaciones misteriosas, el tema de un anillo que llevaba una recién casada la cual se lo roba el hombre que antes la viola. Y el hijo nacido de esta violencia encuentra un día a un hombre con el que soñó que era su padre, y al que poco después, en la vida real, halla muerto, ahogado en una playa de un mar tempestuoso: en la mano yerta, apenas perceptible entre la arena, ve una sortija que se le antoja fuese la robada y así la reconoce su madre cuando él, decidido, se la lleva y se la devuelve, enmendando la desgracia pasada, igual a una restitución de la pureza hollada pues éste es el símbolo nupcial cuando entrega la novia una sortija al prometido y, en este caso, la devolución de la joya es un regreso a la virginidad que nunca debió ser rota, según el oculto e insistente deseo de Turguénev que se traduce en todos sus escritos.

Un anillo robado, devuelto a la mujer que hizo desgraciada y, antes, fue propiedad de un hombre malvado que más tarde murió y de nuevo lo recibieron manos femeninas... enigmático ciclo de la sortija hebrea: se cierra en la vitrina de un museo donde la entrega Paulina Viardot, la gran cantante amiga de Turguénev, quien la poseía desde que él, poco antes de morir, se la confiara.

El joven exaltado que una noche salió del palacio de la gobernadora llevando el talismán, fue años más tarde el gran poeta de una nación inmensa, a muchos de cuyos sentimientos él dio nombre y plasmó en bellísimas palabras el espíritu de las ideas de su tiempo. Sus retratos, sus manuscritos, sus recuerdos, tuvieron un museo en San Petersburgo al que envió la cantante el talismán para que allí se guardara y no lo usara nadie. Ella probablemente sabría la historia, acaso le inquietaba, de aquel trofeo que el azar había hecho ostentar a hombres ilustres para prestarles destinos singulares. Lo tomaría en sus manos y al notar un peso fabuloso comprendería que estaba impregnado de una fuerza antigua y prestigiosa: la esencia vital de aquellos que en su mano lo llevaron. En su dura materia había entrado, con la sangre de su dueño, la centenaria experiencia rusa de sufrimiento, pasiones y grandeza. Quizá, bajo su influjo, Iván Turguénev, que vivió en el extranjero, sobrellevó adversidades típicamente rusas y su vida de nostalgias fue una existencia rusa con sus ternuras y sus frustraciones, sus anhelos y su desprendimiento.

En una época de grandes conmociones alguien rompió el cristal de la vitrina y robó el talismán y hoy no se sabe cuál fue su paradero. Cabría preguntarse dónde está: si en mano delicada, igual a la de Yelizaveta Vorontsova, o en dedos aferrados al volante del camión que marcha eternamente por carreteras batidas por la nieve... Pero es seguro que allí donde se encuentre ese pequeño círculo de fuego, irradiará un invisible resplandor que hará nacer amor apasionado entre las tribulaciones y las esperanzas.

Cabezas de oro

¿De qué ciudad, de qué región de Rusia no habrán tratado sus escritores en los libros que, mal o bien traducidos, leíamos de jóvenes? Hace años, con ediciones cortas, la literatura rusa tuvo entre nosotros, no obstante, un período esplendoroso de difusión y era acogida con avidez por el lector que en ella encontraba descritos los más variados problemas que precisamente a él le acuciaban. Se sentía personificado, plasmada su alma o su comportamiento en los más abstrusos conflictos psicológicos, en los más refinados éxtasis sentimentales o los más violentos matices de la crueldad, que estaban en sus páginas inmortales. Éstas siempre, aunque pasen años o decenios, aunque transcurra un siglo, se leerán como nosotros las leímos, con igual emoción e igual deleite.

Entre la descripción de los amplios panoramas del bosque o de la estepa, del Cáucaso y del mar helado o los sencillos cuadros de una aldea dormida, los escritores pensaron en las dos mayores ciudades rusas cuyo solo nombre – Moscú, San Petersburgo– suscita innúmeras evocaciones.

En el antiguo escudo del imperio ruso campeaba un animal quimérico, un águila de dos cabezas, cuya interpretación justa sería que Rusia tuvo dos capitales, Moscú y San Petersburgo, la que antes fue Petrogrado: dos ciudades que están en la historia de Europa y del mundo, que han sido meta de tantos deseos y proyectos, a las que se han vuelto las miradas de millones de seres, a las que se ha odiado o se ha querido alcanzar sin poder conseguirlo, o bien, si se alcanzaron, estremecieron por su belleza o por su abigarramiento, que forma parte de la grandiosidad. Ejes de polarización de un fervor o de un turbio rencor, pasiones a las que no fueron ajenos los mismos escritores rusos

que las consagraron como su esperanza vital o su repudio.

La idea, genial o disparatada, de un monarca absoluto, hizo construir una ciudad, Petersburgo, en las pantanosas y solitarias márgenes de un río que desemboca en el golfo de Finlandia: «Allí todo era silencio», escribe Batiushkov. Pedro I quiso crear un puerto o punto avanzado hacia Europa y formó un emporio de belleza y opulencia. Lo primero que mandó construir en 1703 fue la fortaleza llamada de Pedro y Pablo, eje de otras construcciones que la rodearon. Para levantar éstas llamó a célebres arquitectos italianos y franceses y a los mejores rusos, que planearon entre marismas, lujosos edificios de piedra con difíciles cimientos; recibió el nombre de ciudad de San Pedro y tanto era el afán constructor que en 1712 el zar se instaló allí aunque la ciudad tenía una organización precaria, y un año después es nombrada capital del imperio. Ya entrado el siglo XIX el escritor Viázemski escribe: «Aquí Pedro pensó en nosotros. Aquí, oh Rusia, está tu santuario». Pero su construcción exigió víctimas y miles de campesinos llevados a trabajar a la fuerza perecieron entre los cimientos y los hielos que invaden la región ya en el mes de octubre, tal como cuenta uno de estos siervos en un poema de Yákov Polonski: «yo estaba exangüe sobre la yacija, con los pies helados... Era la muerte».

Los escritores dieron a la ciudad interpretaciones personales o generalizadas: vieron en la ciudad el triunfo de Pedro sobre el mar y la hostil naturaleza, como leemos en un poema de Sumarókov, o percibieron un rostro espectral, la amenaza del desamparo que cita Saltikov-Shchedrín: «Bella es Petersburgo en el esplendor de sus millones de luces, pero terrible al mismo tiempo: cuántos sufrimientos, cuántas esperanzas que nadie sabe ni comparte, cuántas desilusiones y de nuevo esperanzas y de nuevo desilusiones».

Es el paisaje inquietante de los relatos dostoyevskianos, como es la claridad de las «noches blancas», romántica hora de pasear sin rumbo en la nívea luminosidad. Ya comentó ésta Pushkin en un poema dedicado a la ciudad del norte:

Te amo, creación de Pedro,
amo tu aspecto armonioso y severo,

el curso poderoso del Nevá
y el granito de tus malecones,
tus verjas, enramado de fundición,
tus noches pensativas
sin luna, la brillante claridad
cuando en mi habitación escribo
y leo sin lámpara
e impecable es la serie dormida
de calles desiertas, y luminosa
se alza la flecha del Almirantazgo
donde, sin dejar la bruma nocturna
envolver la cúpula de oro,
un crepúsculo se apresura a relevar al otro
no dando a la noche sino media hora.

En poemas y en relatos la ciudad aparece como una fantasía inquietante de tal forma que puede surgir la duda de si esas calles anchas barridas por el viento helado, los muros que guardaban riqueza junto a privaciones y despotismo, las nubes cargadas de sombría luz ceniza que pronto se tornan nieve y largo invierno, los creó Pushkin como evocación o para alzar con ellos su potencia de genio.

Y en el centro de esta «Palmira del Norte», como fue llamada, la estatua ecuestre de Pedro el Grande —«reproducido en insensible bronce», dice Lomonósov— monumento simbólico que ha despertado aborrecimiento o admiración y pese a todo permanece inmutable, aunque el color verdoso de la herrumbre anuncie la corrupción de un cadáver que se mantiene en pie. En la base de piedra, un breve epitafio en latín testimonia quién lo alzó y a quién fue dedicado: «Petro Primo, Catharina Secunda».

A través de vicisitudes sorprendentes, el jinete de bronce está allí en la plaza del Senado, testigo de la historia de su ciudad. Revolución del 17, las sacudidas de la guerra civil, la participación en la construcción socialista, el terrible cerco cuando los nazis llegaron a sus suburbios y fueron contenidos y durante novecientos días mantuvieron el sitio en el que murieron seiscientas mil personas y la ciudad sufrió constante destrucción.

Todo ha pasado y la armonía y la vitalidad subsisten hoy tal como la vio un

viajero francés, el marqués de Custine, en 1839: «esta ciudad, de una magnificencia fabulosa, no se parece a ninguna de las capitales del mundo civilizado».

¿Y Moscú? A Moscú se elogia en una antigua canción:

¡Ay, Moskvá, Moskvá
cabeza de oro, piedras blancas!

Qué diferente origen y significado tuvo en comparación con la actual San Petersburgo, esta cabeza dorada sobre blancas piedras a la que se han dirigido tantos ojos turbados en busca de aliento o inspiración o refugio a lo largo de la historia. En 1147 se la menciona por primera vez; entre ríos y bosques se formó como un campamento de nómadas, en forma circular y las líneas concéntricas de sus cercas la hacen compacta en torno a la plaza Roja que antiguamente equivalía a decir plaza Bella. El Kremlin fue una fortaleza de madera alzada en un pequeño altozano sobre el río que le da nombre. Gran centro comercial, atrajo pronto a extranjeros y a las caravanas asiáticas con los productos más preciados de Oriente. Sufrió incendios e invasiones como todas las ciudades rusas, y en 1671 un español que la visitó, Pedro Cubero, dice que tenía seiscientas iglesias con sus cúpulas brillando al sol.

Ésta es la primera visión de la ciudad que se ofrecía a los viajeros: un resplandor dorado cerniéndose sobre los tejados como aureola de oro de un icono. Aleksandr Pushkin exaltó estas cúpulas que aún hoy sorprenden con su intenso colorido.

He aquí Moscú, sus blancas piedras
y aunque viejas, bajo el oro de sus cruces,
las cúpulas brillan como brasas.

Moscú era maternal, una entidad femenina para Lev Tolstoi que lo afirma así en *Guerra y paz*: «Contemplando a Moscú no hay corazón ruso que no le crea una madre. Hasta los extraños, sin darse cuenta de su papel maternal, se sorprenden ante su carácter esencialmente femenino».

El poeta Lérmontov la humanizó igualmente: «Amo el brillo sagrado de tus

cabellos blancos», escribe a mitad del siglo XIX cuando tenía unos trescientos mil habitantes y los cronistas precisan que contaba con doscientas noventa y cinco iglesias. Este número de habitantes hoy se ha multiplicado hasta los ocho millones y la vieja Moscú ha sido renovada totalmente.

En 1812 el ejército de Napoleón llegó a sus puertas pero no pudo conquistarla. La ciudad prefirió sucumbir a las llamas y en pocas horas fue una ruina humeante. Antes, el emperador francés la había contemplado desde unas alturas que la dominan. Tolstoi describe el episodio de esta forma: «A la citada hora del día indicado, Napoleón a caballo en medio de sus tropas, examinaba desde lo alto de la montaña Poklónnaya el panorama que a su vista se ofrecía. La luz de la mañana inundaba la ciudad como un reflejo fantástico. Extendida a los pies de la Poklónnaya, con sus jardines, sus iglesias, su río, sus cúpulas brillantes cual lingotes de oro y sus extraños edificios, Moscú parecía vivir su vida habitual».

Ciudad que atrae como una promesa y Chéjov pone en boca de Olga, una de las jóvenes de *Tres hermanas*, la reveladora confidencia: «Hoy por la mañana cuando desperté, vi raudales de luz, vi la primavera, sentí que mi alma se llenaba de alegría, de intensos deseos de ir a Moscú».

Después de la Revolución del 17, volvió a ser capital no de Rusia sino de la URSS tras dos siglos de haber perdido este privilegio, pero ¿en verdad lo había perdido? Cuántos personajes de Turguénev, de Ostrovski, de Gorki, son hijos de Moscú y cuántas veces se recorren sus calles, sus barrios, en las novelas de Fedin, de Kaverin, de Borís Lavreniév, de Valentín Katáyev, de Nikolái Ogniov, que han llevado de la mano a los lectores y les han demostrado cómo una ciudad es, por excelencia, nutritiva sustancia literaria.

Mujeres leídas, soñadas

Todos los lectores acariciaron el perfumado cuerpo de Anna Karénina. Todos besaron, seducidos, las manos de Tatiana o mantuvieron la mirada altiva de Grúshenka, la amante de los hermanos Karamázov. Así, muchos lectores de novelas rusas se enamoraron de mujeres soñadas. Al abrir el libro ellas les esperaban para acompañarles quizá durante meses, como radiante ideal femenino, esbozado en una novela o en un cuento y completado con la fantasía de todos los lectores de Gorki, Tolstoi, Goncharov o Turguénev. En estos libros la mujer era emblema primordial y su persona subyugante llevaba al lector a reconocerse amante suyo. Durante años de incierta adolescencia y juventud, estas heroínas convivieron con ellos, fueron visitantes invisibles de sus casas, su presencia evocadora las convertía en remanso de ensueños. A ellas deben haber olvidado las penurias, los desamores, la mezquindad; imaginaban su apasionamiento, su belleza, su consagración a causas generosas y así aprendieron a amar y así compensaban no alcanzar nunca figuras tangibles sino simples quimeras.

Leían: en el capítulo V, un hondo desaliento aflige a una mujer –está sola, junto a una ventana, mira la calle cubierta de nieve, las pobres casas de madera y, lejos, una iglesia de cúpulas doradas: está acaso en Riazán, en Vólogda, en Penza–, aunque sus ojos estén secos su garganta se contrae; desea hundirse en la muerte, hundirse aniquilada en un abismo negro y terminar de soportar un sufrimiento diario, inacabable, humillante, pero impuesto por costumbres centenarias. Si pertenecía a la clase elevada, sólo la esperaba la ignorancia, estar encerrada hasta su matrimonio y luego dar hijos, hijos, la decrepitud ineludible. Si era de clase humilde, trabajar sin descanso y ser

apaleada por el brutal marido, ajena al uso de los sentimientos.

En el lector de novelas rusas crecía un deseo de proteger a aquella mujer cuyo aislamiento indefenso le parecía reconocerlo como propio, pero la barrera entre su impulso y la irrealidad literaria frustraba siempre su propósito.

La ventisca en un camino solitario golpea el rostro de otra mujer: capítulo VIII; el bosque la rodea, el frío atraviesa las ropas desgastadas pero tras el doliente episodio argumental subsiste intacta la promesa de la suave piel y de los muslos redondos como cuerpos, de los pezones color de castaña, de hundir la boca en mullidos hombros propicios a la entrega de un cuerpo cálido, acogedor, transfigurado por las interminables caricias fervorosas.

Entonces el lector deja el libro en la mesa y piensa largamente en lo leído; su mirada recorre la habitación y las estrechas fronteras de su mundo. En éste no hay pasiones, es esquivada la entrega, no se da fácilmente el amor ni es posible atraer a una mujer sin provocar escándalo. El lector quisiera borrar sus propias amarguras y las de esas heroínas, decepcionadas siempre y siempre a la espera de una musitada palabra de cariño. Muchos lectores fantasiosos han imaginado participar en la gran novela rusa y fundir la suya con otras vidas que creían de mayor intensidad, no importa que fuera en una lejana aldea al borde del río Volga o en un balneario de Crimea. Una gran esperanza les anima: aprendieron que la mujer está atenta a la expectativa del amor y que a la solicitud sincera, responde con inagotables riquezas; ellas aguardan palabras emocionadas y sencillas.

«Una palabra, una sola palabra», exclama Clara Mílich, la cantante ideada por Turguénev cuando ha dado una cita a un hombre que le interesa y éste, tímido, adusto, le responde fríamente y no se atreve a comprender y a aceptar el significado de la cita.

Ella sólo pide que pese a su indiferencia le diga una sola palabra de comprensión, de afecto, de ternura. Turguénev utilizó esta frase en otros cuentos suyos quizá porque él la habría oído o por intuir que con frecuencia se decía. Años más tarde, Antón Chéjov emplea esta súplica desgarradora en su maravilloso relato *Una historia aburrida*. Esta vez quien la dice es una joven a su padre adoptivo, única persona a la que quiere y de quien puede esperar

ayuda, pero él está ya viejo, cansado, escéptico y prefiere guardarse la respuesta.

Estas mujeres muestran infinitas posibilidades de amar, pero encuentran ante ellas hombres autoritarios o cobardes, crueles o enfermizos. Ellas sienten imperiosa necesidad de manifestar su poder de pasión y de entrega semejante a impetuosos ríos desbordados, al zumbido de los bosques de tilos en otoño, al espacio infinito de la estepa; están dispuestas a decisiones últimas, heroicas, sin barreras ni limitaciones pero sólo conocen hombres fríos, indiferentes, jactanciosos y lo peor de todo, sin respuesta.

Todas quedan defraudadas: Nina en *La gaviota*, de Chéjov, Natalia en *Dmitri Rudin*, de Turguénev, Tatiana en *Eugenio Oneguín*, de Pushkin, Olga en *Oblómov*, de Goncharov, Katerina en *La tormenta*, el famoso drama de Ostrovski en el que presentó, con gran escándalo para su época, a una muchacha que, casada con un débil, se enamora de otro hombre y cuando es descubierta, prefiere morir y así abrir una perspectiva de libertad para otras como ella. El crítico Dobroliúbov dejó escrito que la decisión de Katerina fue «un rayo de luz en el reino de las tinieblas».

Los lectores de estos libros, en horas de insomnio o desaliento, y ante frías ventanas confidentes, contemplaron ansiosos el cuerpo de la noche, las altas nubes de formas redondeadas y acariciaron a la amada inasequible que cruzaba un puente en Petersburgo o subía la penosa cuesta de una calleja en un barrio de Kiev. Ellos, igualmente solos, murmuraban: ¡Glafira! ¡Yekaterina! ¡Tamara! ¡Vérochka; escúchame! pero no había respuesta de las impenetrables, imaginadas mujeres de Tolstoi o Dostoyevski y una lejana soledad daba su inefable correspondencia a otra soledad tan conocida. ¿Cómo hacerlas perdonar, cómo borrar la ofensa, cómo reconciliar a una mujer joven que ha sido humillada? Y se sienten culpables de la reconvención patética que hay en esa frase: Una palabra, una sola palabra... que ellas dicen dulcemente en ruso: *Odnó slovo, odnó tolko slovo*.

Se apoyan en la fría balaustrada de piedra, sobre el río Nevá, y miran la silueta de la fortaleza Pedro y Pablo donde, en sus calabozos, estará Vera Fígner, o Vera Zasúlich, o Sofia Peróvskaya, las rebeldes que no temieron el castigo y lo sufrieron. Creen ver sus figuras desmedradas, vestidas con el

oscuro uniforme de presidario, pasar hambre y frío y ellos quisieran liberarlas, sacarles de aquel mundo de opresión y de bajezas y dar a sus cuerpos maltrechos el calor del abrazo.

Otras veces, la admiración propicia fe renovada en la invencible resistencia femenina. La madre del príncipe Kropotkin supo guardar secreto; fue una señora noble que se atuvo a los usos de su tiempo, a nadie dijo lo que a escondidas escribía en un cuaderno. Obedeció, aceptó las costumbres, pareció de acuerdo tanto con la altivez de su marido como con la miseria que contempló en el pueblo, era condescendiente y amable con todos, quería a sus niños y murió joven. Un día, Kropotkin recogiendo los papeles privados de su madre, encontró el cuaderno donde ella había copiado poemas de poetas contrarios al zarismo, de los liberales que proclamaban la libertad como aspiración suprema y descubrió que tras la fingida transigencia de una joven sometida había una irreducible rebeldía, preservada, sin duda, con sufrimiento, en su pensamiento íntimo. Y ese espíritu insumiso debió de pasar a su hijo y Kropotkin luchó tenazmente contra la tiranía de los zares.

O bien, ante sus ojos se perfila Yulia Vrévskaya, la aristócrata que abandonó los privilegios de su clase para ir a la guerra ruso-turca y ser enfermera de soldados agonizantes, de cuyo contagio de tifus no podría salvarse y pereció sobre un montón de paja pestilente. Y repiten en voz queda lo que alguien dijo de ella: «Oh, corazón lleno de delicadeza y de dulzura... pero corazón firme, tan sediento de sacrificio».

Admirables mujeres de la historia rusa y de libros rusos que iniciaron a sus lectores en un amor de admiración y deseo contenido, un amor refinado e impreciso, sutil amor que contempla en lejanía personajes adorables y furtivos. Como fue la molinera cuyo triste destino contó Turguénev: era una doncella inteligente y educada que pidió a sus señores permiso para casarse, pero ellos, contrariados, la devolvieron a la aldea y allí tuvo que unirse a un rudo molinero. Cuando sale del molino y aparece ante el visitante que al azar pasa, es una esfinge delicada y seria que conserva su antigua belleza y elegancia. Acaso Turguénev la había conocido, pues en cierta ocasión contó a su amigo Gustave Flaubert que siendo joven tuvo una amante, una molinera, a la que veía en sus paseos de caza por los alrededores de San Petersburgo. Ella

nunca quiso aceptar pago alguno pero un día le pidió que le llevara jabón de tocador. Cuando lo tuvo, se lavó las manos y se las tendió a él para que se las besara como lo hacía con las señoras en los salones del gran mundo. Añadió Turguénev que se sintió transido: percibió todo el refinamiento, la entrega a sueños, la necesidad de ser respetada que hay en la mujer más humilde.

Forzoso es pensar cómo en este mundo tan adverso, de frustración, de carencias, de anhelos incumplidos perdura el gozo inagotable del deseo, cuya exaltación casi rige las acciones humanas y si la felicidad alguna vez se conquista, en ella se encuentra de algún modo, un cuerpo desnudo y deseado. Extraño privilegio, objeto eterno de la literatura cuya descripción nunca agotarán las más bellas palabras pero sí ayudarán a que el lector nostálgico dialogue con un remoto personaje amado.

Antón Chéjov y las gaviotas

Si se buscara un ejemplo de cómo un pensamiento se comunica por los caminos más impensables de la literatura, si se buscara explicación al ansia del creador de, mediante su obra, hacer saber algo de sí mismo a los lectores, habría que recordar ciertos sucesos en torno al drama *La gaviota* de Antón Chéjov.

Viajaba Chéjov por el Volga y al describir en una carta la belleza del panorama del ancho río, con sus orillas cubiertas de bosques entre los que se veían aldeas, monasterios y el vuelo de las numerosas gaviotas, anotó una poética comparación: «Gaviotas blancas parecidas a la joven Drishka, sobrevuelan las aguas». El pájaro habitual de los ríos rusos le sugirió una figura femenina, la de una estudiante amiga de su hermana. Acaso fue ésta la primera vinculación entre el blanco pájaro y una mujer que imaginó Chéjov. Años después, cuando planeó una obra teatral, a su protagonista, Nina –muchacha soñadora, apasionada, frágil–, la identificó con una gaviota de tranquilo y elegante vuelo, un ser inofensivo e indefenso al que se puede dañar y destruir fácilmente.

Los motivos básicos de la primera de sus cuatro obras de teatro, a la cual tituló precisamente *La gaviota*, fueron transferencias de su peripecia vital, y en buena medida esto también se produce en los otros dramas líricos –*Tío Vania*, *Tres hermanas*, *El jardín de los cerezos*–. Todos ellos escritos hace ya más de un siglo y no obstante perduran con su poética, sus enigmas y su eficacia escénica. Traducidos a las lenguas de los más diversos países, la magia de su alcance universal hace que personajes y situaciones sean para los espectadores de hoy no sólo la plasmación en el escenario de posibles

experiencias vividas, sino alusiones a submundos íntimos que se ignoran o se quieren ignorar, que inquietan y admiran al verlos allí exteriorizados.

Cuando Chéjov comenzó a escribir *La gaviota*, en octubre de 1895, era ya un autor de relatos conocido, atesoraba una experiencia de muchos años de trabajo y tenacidad, desde ser un hijo de familia de modestos tenderos hasta llegar a ser médico en Moscú. Un duro trayecto que agudizó su sensibilidad ante los que sufrían injusticias así como su comprensión hacia quienes hacían sufrir por torpeza o cobardía. Todas las vidas que él conoció en el entorno de la inmensa Rusia tenían la marca dolorosa de las ilusiones frustradas, sueños imposibles, y él trasladó esta frustración general a sus cuentos, no con el propósito caritativo de la literatura social de su siglo sino con el claro entendimiento de sus causas profundas.

Animado por su amigo, el editor de San Petersburgo Alekséi Suvorin, y aunque Chéjov dudaba de sus cualidades de dramaturgo, trabajó en un borrador de la obra a lo largo de 1896. Ya terminada, así la definía: «cuatro papeles de mujer, seis de hombre, cuatro actos, un paisaje (vistas de un lago), numerosas discusiones literarias, poca acción, una arroba de Amor». Sus cuatro actos reunían una sucesión de temas perpetuos, no sólo el amor frustrado sino la ociosidad, la indiferencia entre padres e hijos, la vanidad, el laborioso camino del arte y de los creadores, la incomunicación.

El emblema que singulariza la obra es la imagen de una gaviota que alguien aniquila, lo cual aparece en el acto segundo, sin especial trascendencia, cuando el joven escritor Tréplev llega con un ave que ha cazado y que echa a los pies de Nina y le dice: «He cometido la maldad de matar hoy esta gaviota». Se trata de una escena simbólica que solo anuncia el desgraciado futuro que espera a la joven. Este episodio podía tener su antecedente en un suceso verdadero que Chéjov vivió y lo utilizó en la elaboración de este pasaje. Un día de primavera salió de caza con su amigo el pintor Isaak Levitán y éste disparó a un pájaro que tenía un plumaje muy bello y que cayó herido allí cerca; no supieron qué hacer con el pobre animal y tuvieron que rematarlo, apenados por la evidencia de haber actuado estúpidamente dando muerte a un ser que tenía derecho a la vida.

Razón tenía Chéjov al mencionar las arrobas de amor como atributo de la

línea argumental, que da intensidad a *La gaviota*; pasión que igualmente satura sus otros dramas. Se entrecruzan en el escenario amores y desamores, impulsos enamorados y desdenes con la inevitable frustración que conlleva la demanda de afecto no atendida. Utilizó en su teatro la latente o manifiesta solicitud de amor como si ésta fuera suprema razón de felicidad, pero todos son amores no coincidentes, no correspondidos igual que eludidas eran por Chéjov en la vida real, las propuestas de relación permanente que le hicieron algunas de las amigas de su círculo profesional.

Nina se enamora del escritor consagrado Borís Trigorin pero se mantiene insensible a la solicitud de Konstantín Tréplev, el escritor principiante que la necesita para su autoestima y sólo de ella espera comprensión. Por el contrario, Masha ama en secreto a Tréplev sin ser correspondida, llegando a afirmar en el acto tercero que no sabe para qué vive en el mundo, como si la falta de acogida a sus sentimientos le hubiese vaciado de todo sentido vital. Por su parte Medvedenko, el humilde maestro, ha pretendido conseguir el cariño de Masha la cual, si acepta casarse con él es por despecho de la indiferencia de Tréplev, y esta pareja incierta, con un hombre acobardado y tímido, se contrapone a otra pareja formada por la actriz Arkádina –que es la madre de Tréplev–, y Borís Trigorin, patética unión que para ella es el único apoyo de su decadencia y para él, un continuo sometimiento, que piensa en romper al conocer a Nina y desear «un amor joven, bello, poético, como nunca he tenido».

El efímero recuerdo de aquel pájaro que mataron los amigos, se materializó en la protagonista: una muchacha soñadora que desea ser actriz, conoce a un escritor famoso del cual se enamora pero éste aunque la acepta como una aventura ocasional o un tema para un nuevo relato, pronto se aleja de tal relación con lo que la gaviota queda herida, rotos sus sentimientos y sus fantasías. En el acto final se sugiere la esperanza de que ella sabrá rehacer su vida y se consagra con decisión al trabajo escénico. La joven ingenua, que idealiza el arte y se deslumbra por el prestigio de Trigorin, es un testimonio revelador del propio escritor, como muchos personajes de Chéjov que son vivencias convertidas en literatura. Nina, pronta a entregarse, que sufre el choque decepcionante de la realidad, parece un trasunto de las amigas que

rodeaban a Chéjov, seducidas por su renombre, por el encanto de su cordialidad y buen humor pero frustradas finalmente. Chéjov no cedía a amores duraderos y se mantenía, igual con todo tipo de personas, distante, como Trigorin, sólo entregado a su vocación.

Este personaje, Trigorin, es una réplica muy hábil del propio Chéjov que posiblemente quiso fijar su imagen no como los demás le consideraban sino mediante el conocimiento de la dualidad de su carácter. Según se dice en el acto primero, Trigorin es honesto, inteligente, ha conquistado fama; está obligado a escribir sin descanso, tomar notas, inventar historias y, por haber tenido que rebajarse en su difícil juventud yendo de puerta en puerta de los editores, no se considera un genio digno de admiración ni que su trabajo sea maravilloso, todo ello idéntico a como fue y era entonces Chéjov. Pero según avanza la obra Borís Trigorin se muestra egoísta, inconstante, siempre absorto en sí mismo e incluso cruel cuando dice fríamente a la actriz que es su compañera, que Nina le atrae y pide que le deje libre para amar a la muchacha. «Eres la última página de mi vida»— le dice la actriz que desconfía ya de ser atractiva.

En este amor frustrado Nina-Trigorin, Chéjov recogió algo que había sucedido en su círculo de amistades. Entre los jóvenes que acudían a su casa había una muchacha de singular belleza, Lika Mizínova, que estudiaba música y con la cual Chéjov tenía una cordial relación pero sin pasar de este límite. Probablemente, decepcionada de sus evasivas, ella aceptó las proposiciones de un escritor del grupo, Ignati Potápenco; se fueron juntos a París pero él no tardó en dejarla allí a punto de ser madre.

En el proceso de creación de *La gaviota* pensó en utilizar esta aventura desafortunada pero la similitud de ambas situaciones, la real y la teatral, resultaba tan evidente que Chéjov hubo de hacer algunas correcciones aunque no evitó que Potápenco se viera retratado y se ofendiese.

Todos los personajes aspiran a lograr una cálida relación de pareja, con respeto y fidelidad, pero es un sueño irrealizable, en parte, por el freno de la propia timidez. De contención afectiva y desencuentro es otro episodio real que Chéjov introdujo en *La gaviota*.

Una escritora de San Petersburgo, Lidia Avílova, de veinticuatro años,

casada, estaba enamorada de él. En cierta ocasión le envió como regalo un medallón de los que antes se colgaban de la cadena del reloj que cruzaba el chaleco, y había hecho grabar en una de sus caras el título de una antología de cuentos de Chéjov y en la otra cara: «Página 267, líneas 6 y 7». Recibiría este regalo el escritor y es lógico pensar que buscaría la página y las líneas que ella le indicaba. Encontró que correspondían a la frase de un cuento suyo: «Si un día quieres mi vida, ven y tómalas». Era una explícita y elegante declaración de amor.

Parece que Chéjov no contestó a este mensaje pero meses después, sabiendo Lidia que él iba a ir a un baile de disfraces acudió allí y oculta por su dominó le abordó y le habló segura de no ser reconocida, pero no debió de ser así porque Chéjov le dijo entre bromas que asistiera al estreno próximo de una obra suya, y con la curiosidad de por qué la citaba en el teatro, y oyendo el acto tercero de *La gaviota* se sorprendió cuando Nina regala a Borís Trigorin un medallón igual al de ella con la misma frase amorosa, pero en éste aparece grabado otro título de un libro y otra página lo que le creó un total desconcierto, según más tarde Lidia contó en sus *Memorias*. Al llegar a su casa terminada la representación buscó en varios libros pero no hallaba nada convincente hasta que pensó si sería la página de una colección de cuentos que ella había publicado. Efectivamente, allí vio una frase que era la respuesta a lo que oyó en el baile; leyó: «No es conveniente para señoras jóvenes acudir a los bailes de disfraces», lo cual no dejaba de ser casi una reprimenda para ella y probablemente Lidia sufrió aún alguna otra decepción porque el escritor Trigorin al recibir el medallón percibe en éste tristeza, no amor, ese amor que hubiera deseado ella que Chéjov aceptara. El escritor dio poca importancia a este regalo pues por entonces ofreció el mismo medallón a la actriz Vera Komissarzhévskaya que hizo el papel de Nina en el primer estreno de la obra.

En la trama argumental de *La gaviota* aparecen temas que ocupaban el pensamiento de Antón Chéjov en los años noventa. Al comienzo del primer acto se discute la introducción en Rusia del teatro simbolista del cual es una parodia el monólogo que recita Nina en el escenario improvisado. Es una fabulación quizá bajo influencia de las alegorías de Maeterlinck, estilo que no complacía a Chéjov y lo manifiesta por boca del doctor Dorn al afirmar éste

que se debe escribir sólo «lo importante y lo eterno», concepto de la creación literaria opuesto al del joven Tréplev que opinaba: «No hay que representar la vida tal como es, ni tal como debe ser sino como la vemos en sueños». Son la expresión de dos tendencias que en la época de Chéjov pugnaban; una: «escribir porque sale libremente del alma», dice Tréplev, y otra, la réplica del médico Dorn: «una obra de arte debe expresar obligatoriamente algún gran pensamiento», y añade: «sólo es bello lo que es serio».

Fracasará Tréplev y Dorn lo anuncia: «Es lástima que no tenga un fin determinado», a lo que se deben parte de las vacilaciones hamletianas del joven escritor.

Precisamente hay una alusión a Hamlet que da complejidad a la relación madre-hijo, cuando Arkádina recita unos versos del drama de Shakespeare y deja así comprender que sabe lo que piensa su hijo de la unión, acaso adúltera, con Trigorin; y efectivamente, el joven, llevado de su rechazo al escritor consagrado, prosigue los versos con los que el príncipe dinamarqués acusa a la madre.

Ésta es una breve sugerencia que marca un nuevo posible tema entre los muchos de la obra, porque la gran innovación que representó el teatro de Chéjov era que fraccionaba la clásica línea argumental única, sustituida por varias historias con su propio desarrollo e importancia, imitación exacta de la simultaneidad de acontecimientos que se da en la existencia humana. Él creaba varios microargumentos que estructuraban el paisaje total de pasiones, ilusiones e impotencias; y en consecuencia, el protagonista central desaparecía y era absorbido en un conjunto de personajes cada cual con sus problemas y su mundo interior. Sin proponérselo tácitamente, pues Chéjov lo que hizo fue trasladar a su teatro su visión de la sociedad, representó en las postrimerías del siglo XIX un cambio de la concepción teatral, un cambio absoluto en el comportamiento de los actores y en la dirección de escena. Su teatro puso fin a la declamación, a los monólogos transcendentales, a los gritos y gestos desmesurados, según era el método convencional de las representaciones decimonónicas. A los argumentos tortuosos de situaciones equívocas, sorpresas, lances inesperados, Chéjov opuso la sencillez de las relaciones cotidianas de personas de aparente vulgaridad que mantienen conversaciones

triviales, como él mismo dijo al poeta Gorodetski: «Después de todo, la gente no se pasa el tiempo disparando, ahorcándose y declarando su amor, ni tampoco diciendo pensamientos profundos. Con más frecuencia comen, beben, flirtean y dicen tonterías. Esas cosas son las que deben verse en el escenario».

Los personajes se definen por lo que cuentan de sí, porque sueñan con una vida distinta a la que han creado, porque les domina la indolencia, las divagaciones y así descubren cuán insatisfechos están. En el variado juego de los caracteres chejovianos predomina un anhelo de realización vital y de ser comprendidos en su aislamiento afectivo, sus diálogos dan un matiz confidencial a la acción explícita y establecen un trasfondo psicológico, como una corriente invisible que adensa la representación: es la llamada «acción indirecta», característica de Chéjov: sugiere que una parte de lo que ocurre en el escenario queda inexpresado pero obliga a la imaginación y a las conjeturas del espectador que deduce la presencia de sentimientos secretos.

A lo cual se une el empleo de ruidos externos que anuncian un hecho fuera del ámbito escénico: música, un disparo, las campanillas de un coche de caballos, un sonido indeterminado, que profundizan el espacio físico de la acción.

Es comprensible que en su época no fuera entendida la gran riqueza de contenido de *La gaviota* y su primer estreno, el 17 de octubre de 1896, en el teatro Aleksandrinski, de San Petersburgo, constituyó un fracaso del cual Chéjov llevó siempre la herida.

Por aquellos años se creó en Moscú el Teatro de Arte que planearon y organizaron el profesor Nemiróvich-Dánchenko y el actor Stanislavski, con un proyecto de modernización del teatro ruso para poner fin a los vicios de un espectáculo que fue monopolio oficial hasta los años ochenta. Concibieron una renovación de la puesta en escena, dando mayor importancia a los elementos de la decoración y estableciendo unas normas de naturalidad en el trabajo de la joven compañía. Pidieron a Chéjov presentar *La gaviota* y aunque él se mostró reacio dio su aprobación y los ensayos se iniciaron y en ellos el escritor conoció a la actriz Olga Knipper, que hacía el papel de Arkádina, con la que dos años más tarde se casaría. El estreno fue el 17 de diciembre de 1898 y se cuenta que los actores estaban inseguros del éxito y que el mismo

Stanislavski, que hacía de Trigorin, se sentía nervioso. Al terminar la obra se produjo un silencio que aterró a toda la compañía, temiendo un nuevo fracaso, pero una explosión de aplausos y vítores fue el comienzo del triunfal camino de esta obra hasta ser hoy uno de los grandes dramas del teatro mundial. Un telegrama apresurado le llegó a Chéjov que se encontraba en Yalta donde esperaba mejoría para su salud: «estamos locos de alegría», le decían los actores; más tarde, recibiría una carta de felicitación firmada por trescientos espectadores.

Desde entonces, el Teatro de Arte adoptó como emblema el dibujo del cartel que anunciaba el estreno, la figura esquemática de una gaviota que vuela, hoy convertida en símbolo del hechizo poético y la perennidad del teatro de Antón Chéjov.

Canción gitana

En la quieta penumbra de la tarde una mujer canta. Apenas se comprenden sus palabras pero la melodía despierta en quien escucha una honda tristeza. La que canta es una zíngara; ha decidido abandonar al hombre con quien vive y acaso ir al encuentro de otro amor. Nada le hará cambiar su decisión: «¿Por qué sufres? ¿O es que no conoces a las gitanas? Nuestro carácter es así, es la costumbre, si llega la tristeza que separa, que llama al alma a un sitio lejano, ¿para qué quedarse aquí?». Ella siente la necesidad de un horizonte más amplio como ocurre a todos los suyos, solicitados por la libertad de los caminos y de las inmensidades abiertas de los campos. Pero el hombre que ha convivido con Masha —«una jovencita como de veinte años, alta y bien plantada, con una carita morena agitanada, unos ojos claros, amarillentos y unas trenzas negras como la pez»— no se resigna a dejarla partir y, cuando la ve alejarse, sin apuntar, dispara su pistola. Ella, ni se vuelve y rompe a cantar «Ay, juventud, edad encantadora...» y el hombre aquel comprende que la ha perdido irremisiblemente como se pierde un día la fe o el vigor.

Es un cuento de Turguénev: se titula *El fin de Chertopjanov* que es el fin desolado de todo hombre. Turguénev describe cuidadosamente a esta gitana para que no se olvide: «Su fina nariz aguileña de aletas abiertas semitransparentes, el atrevido arco de sus altas cejas, sus mejillas levemente encendidas, todos los rasgos de su rostro expresaban voluntariosa pasión y un carácter despreocupado». Cuando le apetece, canta: «trajo una guitarra, dejó caer de sus hombros el chal, se sentó ligera, alzó la frente y se puso a cantar una copla gitana. Su voz vibraba y temblaba como una campanita de cristal y alternativamente se enardecía y se apagaba, infundiéndole al corazón amor y

sufrimiento».

Donde hay zingaros se oye una voz cálida, clara, algo ronca, que se quiebra o tiembla, arrebatada. También en el poema que Aleksandr Pushkin dedicó a estos «pacíficos hijos de la libertad», una muchacha canta alegremente una canción en la que proclama su derecho a darse a quien le plazca porque hoy el amor arrastra y enloquece pero un día puede languidecer y entonces ha de liberarse de cenizas y buscar llamas recién prendidas. Pero Aleko, el hombre civilizado, de prejuicios rígidos, que abandonó sus costumbres para adoptar las gitanas y vivir con Zemfira, no puede admitir que ella deje de ser suya. Le hiera en su soberbia masculina la cruel y audaz canción que le oye cantar: «Viejo marido, marido feroz, hiéreme, quémame, yo soy firme, no tengo miedo de cuchillos ni de fuego. Te odio, te desprecio: amo a otro y muero por su amor». Él no comprende los usos rudos pero benévolos que rigen un *tábor* zingaro. Los gitanos tienen un alma libre, tolerante y respetan la amistad leal y el amor como bienes transitorios, ocasionales, que mañana podrán desaparecer.

Pushkin fijó el carácter de la gitana como símbolo de libertad amorosa frente al hombre atormentado que no sabe gozar de estos eventuales dones de la fortuna, siempre cambiante. Cuando Aleko se duerme y en sueños pronuncia el nombre de ella, Zemfira exclama: «Su amor me cansa. Me aburre. Mi corazón sueña con ser libre...».

El padre de Zemfira intenta hacérselo comprender a Aleko: «¿Quién puede ordenar a una muchacha que tenga un solo amor, que no cambie nunca? El placer se da a cada uno una vez. Lo que fue, no volverá a ser». Pero Aleko, obstinado, sorprende a la gitana con su amante y mata a ambos.

En los caminos que recorren las carretas zingaras, nada es eterno, todo cambia con el hermoso viento de las tardes de verano; cruzan las ilimitadas estepas, el vasto espacio que sólo la palabra rusa *prostor* define exactamente y que sugiere un aliento de libertad inmarcesible.

Pasan los años y los rusos vuelven siempre los ojos al apasionamiento gitano, al orgullo de una raza irreducible en el primer cuento que Maksim Gorki publicó a los veinticuatro años y que se titula *Makar Chudrá* dedicado a contar una historia de gitanos. Gorki hace una exaltación de algo que

sorprendería en su tiempo: la altivez de una mujer gitana. Radda es tan bella que hasta los nobles moldavos pretenden comprarla o atraerla con regalos, pero ella les desprecia, incluso a Loiko Zobar, un joven gitano que encanta a todos con su simpatía, con su arte de tocar el violín o de contar historias. Pero a sus sollicitaciones, ella responde con indiferencia, se burla de él ante hombres y mujeres de la tribu una noche en que él la pide en matrimonio. Rechazado, Loiko se aleja pero Radda va en su busca para prometerle que accederá sólo si, cuando todos le vean, se hinca de rodillas y besa su mano derecha. Loiko oye temblando esta audaz propuesta denigrante pues lo que ella pide es transgredir las milenarias costumbres de la boda. Llegada la noche, todos en torno de la hoguera, el gitano se acerca a Radda no para besar su mano y humillarse sino para hundirle un puñal en el costado, puñal de la frustración, puñal del amor desesperado.

El francés Théophile Gautier comprobó cuando estuvo en Rusia, en 1865, cuánto necesitaban los rusos el ímpetu gitano. En el *Diario* de su viaje escribe: «La fiesta languidecía y los estallidos de la música no la animaban mucho. Se esperaba la entrada de los gitanos ya que el baile alternaba con un concierto. Cuando los cantantes gitanos aparecieron sobre el estrado, un inmenso suspiro de satisfacción salió de todos los pechos. Por fin, iban a divertirse. El verdadero espectáculo comenzaba. Los rusos tienen la pasión de los gitanos y de sus cantos tan nostálgicamente exóticos que hacen soñar una vida libre en la naturaleza primitiva, fuera de toda sujeción y de toda ley divina y humana... No se sabría describir el entusiasmo del público, apretado alrededor del estrado; estallaban en aplausos, en gritos, en balanceos de cabeza, en exclamaciones admirativas, coreando los estribillos. Estas canciones de una valentía misteriosa tienen un poder real de encantamiento; os dan vértigo, un delirio y os llevan al estado de ánimo más incomprensible».

En la letra y en la entonación de esas canciones alguien puede descubrir un poder inquietador, acaso peligroso. Así debió de sentirlo el conde Lev Tolstoi que, siempre atenazado por prejuicios morales, escribió una obra de teatro en la que un hombre honesto abandona de pronto a su familia y huye con los gitanos y una joven zíngara se enamora de él. Tituló este drama *El cadáver viviente* como clara reprobación de una caída en la muerte moral, pero no

obstante, el conde se cuidó de elegir, entre muchas, las tres maravillosas canciones que habrían de oírse en el escenario y que hoy se pueden escuchar en el Teatro Romén de los gitanos de Moscú.

Con los ojos ligeramente entornados, anhelante la respiración, la cantante gitana lanza un velo hechizado sobre quien la escucha: domina el coro de mujeres que la contesta, y a los que la contemplan les hace descubrir que alguna vez también ellos presintieron la alegría ciega de sentirse amados y el sufrimiento de las separaciones: «En la hora fatal en que te encontré, mi corazón se estremeció. Te amo apasionada, locamente soy toda fuego, toda llama. ¡Qué felicidad, qué tormento, amor, llevas contigo! En la hora del adiós, en la hora de la separación, todo me habla de ti».

En la música zíngara las improvisaciones de la melodía refuerzan la espontaneidad de las canciones que siempre tratan de persecución, del dolor de la despedida o, sencillamente, de la alegría de vivir.

«Una muchacha morena y bella comenzó a cantar con los ojos bajos. Todos deseaban verlos pero ella los tenía entornados y, como absorta, cantaba “Ni amar ni olvidar puedo...”» De esta forma presenta a una cantante otro escritor ruso. Leonid Andréyev, en su cuento *Fantasmas*. «Sencillamente, así cantaba la gitana, sin mirar a nadie, ausente, como si anunciase algo verdadero y que todos creyesen. La tristeza invadía las almas, los corazones se llenaban de nostalgia de lo desconocido y lo bello y la memoria evocaba a alguien que nunca existió, y todos los que amaban y los que no habían amado, suspiraban y bebían ávidamente el vino. Y al beber sentían que su vida rutinaria era una mentira, un engaño y que lo real estaba allí, tras aquellas lindas pestañas entornadas, en aquellas fogosas ideas y sentimientos, en aquel vaso que acababa alguien de romper y vertía sobre el mantel un vino color sangre.»

Una guitarra prosigue sus rasgueos cuando la voz ha cesado, pero ambas volverán a escucharse en el silencio expectante, como una invocación a las ilusiones inalcanzables.

Blok en la ciudad amada

El mundo del pasado fascina los ojos del poeta: la plaza de San Marcos a la luz de la luna, los cuadros de Rembrandt, la fachada de una catedral gótica en día de niebla, un ánfora de la isla de Quíos, los balcones del Palacio de Invierno bajo el sol de poniente que enciende brillos y destellos cegadores. Blok, el poeta, identificado con las bellezas de la ciudad donde ha nacido, cruza el jardín del Almirantazgo, pasea por San Petersburgo, única y extraña. A sus puentes vuelve con insistencia para imbuirse de armonía, de justas proporciones, de colores suavísimos, de cúpulas audaces que desde allí contempla. Tal era la capital mandada construir por Pedro el Grande.

De niño, Aleksandr Blok fue alimentado por la excelencia del saber antiguo y creció en un ambiente consagrado al arte, al talento refinado de la Grecia ateniense o de las cortes medievales. Así alcanzó conocimientos acaso en consonancia con su aspecto físico y Maksim Gorki, que conoció a este poeta, le recuerda: «su rostro orgulloso y su cabeza, la cabeza de un florentino del Renacimiento».

Pero las olas del tiempo llegan, una tras otra, golpean los acantilados más firmes de las costumbres, y las rocas de lo convencional se quiebran. Blok habitó en el límite de dos siglos, fue el trémulo testigo de la hecatombe que precede a toda fundación de un milenio: «Mañana nos acordaremos de la luz dorada que lanzó sus destellos en el vértice de dos siglos tan desiguales», escribió en un ensayo. Ante los ojos alerta de su conciencia pasaron las jornadas de lucha armada, de desesperado esfuerzo del año 1905 y los fracasos y las decepciones que le siguieron. Y a él le hablaron secretamente de que todo va a ser conmocionado y que el continente cultural donde nació y de

donde procede, será anegado, quebrado con estruendo, acaso demolido, dejado atrás por inútil y a él mismo le herirán los hechos que había anunciado en presentimientos.

Presintió su acabamiento. Como un profeta hermético, en 1909, escribió un poema sobre Venecia que nadie interpretó. En él, Salomé, la joven despiadada pecadora, pasa por magníficas galerías venecianas llevando la cabeza del poeta en una ensangrentada bandeja de plata: él así presentía una imprecisa amenaza de la pasión joven, de la cruenta época moderna, ingenua y decidida, que pide sacrifiquen al viejo sacerdote, censor de liviandades, a él mismo, poeta encadenado a tesoros vetustos.

En 1912 Blok describe en otro poema el momento de su despertar. Lo tituló «Viacheslav Ivánov» y a esta figura del pensamiento ruso está dedicado. Años antes, le había visto aparecer. Su rubia cabellera se fundía con el color dorado de los iconos o de las doradas piedras de antiguos edificios, su voz resonaba como las del foro romano.

Pese a haber crecido Blok en la cuna del ayer, ante la realidad admirable y terrible de la primera década del siglo que con la revolución del año 1905 parecía llegar a su cenit, testificó el cambio de los tiempos, sentido en una visión atormentada de su ciudad natal. Un poema suyo de 1913 anuncia una distinta comprensión del porvenir de Petrogrado y así lo tituló «Némesis»:

«Oh, mi incomprensible ciudad, / la fortaleza ¿por qué has surgido sobre un abismo? En vano / el ángel alado sobre la Fortaleza / alza la cruz. ¡Huye de estos lugares estremecidos, la plaza embrujada / en el alba transparente! Aquí la ignota capital / podrá soñar un extraño sueño, / que ofuscará su razón.»

La diversidad de su ciudad natal alimentó la creatividad de buena parte de su obra y a la geografía petersburguesa estuvo unido hasta su muerte. En sus poemas puede seguirse su dependencia emocional con los lugares más sugestivos del ámbito de la ciudad, «de las terribles y bellísimas visiones de la vida». Paseante de su perímetro, conocedor de su fatal seducción: desapacibles y profundas noches, apenas visibles las parpadeantes farolas, las fantasmales avenidas solitarias, los barrios miserables donde lívidas prostitutas murmuran ofertas, las tabernas y los locales donde los músicos gitanos ponían fugaz alegría en los tristes licores.

Blok buscaba obsesionado, llegado a cierta etapa de su vida, los objetos del deseo en aquella incomprensible ciudad como él la definía, donde las perspectivas adquirirían calidad femenina, secreta significación de poemas en los que palpita el imperativo del sexo. En el poema «La desconocida», una mujer entra en el café donde Blok refugia su soledad; a la hora de siempre llega la desconocida, ceñida por la seda, desprendiendo perfume y va a sentarse en el rincón habitual. Queda allí, cercana y turbadora, como una transfiguración de la ciudad. El atractivo de su cuerpo se funde con espacios urbanos de ensoñación: «encadenado por la extraña proximidad / contemplo su velo de tul / y veo una orilla encantada / y encantadas lejanías». Más adelante llega a una mayor identificación: «ojos azules, profundos / florecen en lejanas orillas», como un encuentro de posible amor en las brumosas orillas de los canales, en los confines de la ciudad nocturna.

Coincidiendo acaso con que Ivánov se trasladó a Moscú, Blok dejó de estar deslumbrado por aquel emisario del poder antiguo, albacea de cada filósofo europeo, testamentario de cada patriarca de la Biblia; sintió que ya no era su amigo y que ambos no entonaban el mismo verso. Era el heraldo precursor del caos, el ángel del Apocalipsis que dio al apóstol Juan un librito y le ordenó se lo comiera: dulce en la boca y amargo en el vientre, como en todo encantamiento. Blok también había devorado el mensaje de la antigüedad pero ahora desobedecía al ángel, no profetizó palabras divinas a los pueblos, a los reyes. Contempló a Viacheslav Ivánov y el agudo instrumento de sus ojos dio una medida distinta de aquel que había ejercido hechizo en el grupo de jóvenes petersburgueses y así lo expresa en aquel poema que le dedicó.

«Ahora no conozco como conocí en años de mi juventud / los infinitos encantos de tu alma / sólo alguna vez percibo / el canto del ruiseñor / en la espesura de tu bosque.»

Llegó la guerra de 1914 y maduró su perspicacia y en el largo paseo por su ciudad natal, Blok se preguntaba cómo contemplar libros exóticos, obras de arte exquisito, viejas partituras, cuando el hambre reinaba en los cuerpos, sacudidos por la agonía en los frentes, cuando era imprescindible desobedecer y disparar y poner fin a cuanto era odioso.

Blok dejó caer su ropaje de damasco recamado en oro, la clámide elegante

de la Acrópolis, la peluca empolvada de Luis XIV; en la revolución del 17 manchó sus manos y vistió una chaqueta usada, unas roñosas botas de soldado, pisó la nieve embarrada, escuchó el hambre en su estómago, y arrebatado por su propio ingenio hacia la incógnita del futuro, profetizó la transición convulsa y las renunciaciones del siglo que acababa. No obstante, conservó el respeto al esfuerzo que mantiene la cultura y así lo había reconocido en aquel poema a Ivánov; al final de él, se sabe triste, endurecido, desde un cruce de caminos polvorientos ve pasar a su antiguo amigo como un monarca omnipotente acompañado de un real cortejo. Pero aun admitiendo su grandeza, ya estaba perfilada la total separación con el filósofo.

En los libros de entonces se conserva la imagen terrible de lo que fue la revolución rusa y la guerra civil: el año 18, el 20, el 21, un cataclismo sin comparación, en las ciudades, en los campos. Tiempo en feroz torbellino que arrasaba igual que un gran sacrificio a dioses exigentes del que recuerda un escritor soviético, Konstantín Fedin —en su novela *Las ciudades y los años*, hoy olvidada pero de técnica tan refinada como la de Joyce—: «el huracán de las horas no se calmaba, y moríamos de prisa, sin parar, sin lanzar un último suspiro, la única manera de morir durante estos años raros, sorprendentes».

La clarividencia poética de Blok recogió tal estrago en su famoso poema «Los 12» que vino a ser un emblema del acontecer revolucionario, no una imagen romántica de la revolución sino ésta como síntesis de mil impulsos o necesidades, de símbolos ancestrales de la decisión de vivir, de la dedicación a ritos olvidados que, con la rotura del orden establecido, emergían del abismo de las conciencias en un instinto de felicidad. Fue escrito del 8 al 28 de enero de 1918. En su *Diario* se lee: «9 de enero: toda la tarde he escrito. Estos últimos días, acostado en la oscuridad, con los ojos abiertos, escuchaba un ruido, un ruido. Pensaba que había comenzado un terremoto». Más tarde, en abril de 1920 insistió en esta sensación: «todo el tiempo en que escribí este poema y varios días después, oía físicamente, por los oídos, un gran ruido alrededor, un ruido confuso, sin duda el ruido del hundimiento del mundo antiguo».

Este poema largo dividido en doce partes era recitado en los cuarteles y en las escuelas y en aquellos años tuvo la difusión que más podría desear para su

obra cualquier poeta. Sus versos están formados con estribillos de canciones, de frases hechas, de palabras populares, de lemas políticos, de exclamaciones religiosas, de sentimientos desatados, de insultos y disparos. Por eso «Los 12» no puede ser traducido como es imposible traducir el hálito de una ciudad, el clamor de un país entero en duro trance.

«Los 12» es una patrulla de doce soldados bolcheviques que cruzan Petrogrado una noche de invierno, dispuestos a enfrentarse con sus enemigos entre ráfagas heladas, van adelante, creen sorprender a alguien y disparan; sólo el eco responde a lo largo de las casas; es el perro sarnoso que gruñe y les sigue. Delante de ellos, con una bandera ensangrentada, invisible en los torbellinos de nieve, inasequible a las balas, caminando con dulzura, marcha Jesucristo...

Así, con este símbolo enigmático que acaso tendrá su interpretación pasados muchos años, acaba el poema en el que Blok quiso historiar los diez días que estremecieron al mundo y que a él darían la muerte.

Una estatua en San Petersburgo

Una estatua de bronce mojada por la lluvia. A veces, revestida del engañoso ropaje de la nieve, otras borrada por las nieblas, sumergida en la bruma de los largos otoños; en las noches de luna, como un ser misterioso, resplandece. Domina la gran plaza, ante ella se extiende la ciudad que mandó construir: palacios, catedrales, un ancho río atraviesa entre mármoles, piedra esculpida, oro, sufrimiento, su metal permanece.

En el silencio de la tarde de invierno unos pasos cansados indican que alguien viene y alza sus ojos hacia el jinete mudo sobre su basamento de granito. Su postura altanera, su gesto de entrecejo contraído, revuelta cabellera, cual si fuera nido de serpientes su victoriosa corona de laureles. Sobre el caballo erguido en las dos patas, Pedro I causa terror, estremece por la fijeza de sus ojos que sólo miran el colosal proyecto de, entre pantanos, alzar una ciudad.

Tendida la mano autoritaria, nadie sabe si para contener o dar castigo, señala las frías aguas del río Nevá, en enigmática alusión a órdenes futuras, y a sus pies, la serpiente taimada que puso el escultor para simbolizar que el Zar aplastaría la deslealtad, a todos los traidores.

Está allí vigilante y el que se atreve a ponerse ante él sabe bien que su fuerza incontenible va a brotar, como cólera desatada en la locura, y le castigará. Desde tiempos de Pushkin causó espanto en los espíritus nobles y sensibles y este poeta imaginó que un día, al levantarse la compacta niebla, toda la capital desaparecería y sólo iba a quedar la oscura estatua entre los pantanos y marismas del río traicionero. Estas aguas que periódicamente inundan la ciudad, causando ruina y muerte, las conoció el poeta y sobre ellas

creó un largo poema con la humilde tragedia de uno de nosotros, de un habitante de una ciudad cualquiera, sometido a la razón de Estado, brizna insignificante frente al poder de toda tiranía.

En el poema cuenta cómo el joven Yevgueni, un modesto empleado, se acuesta por la noche pensando en la muchacha de sus sueños, con la que va a casarse, pero la lluvia cae inexorable, la inundación comienza y las aguas del río aíslan barrios, invaden islas y él, impotente para luchar contra la naturaleza, comprende que en las olas procelosas habrá perecido la que iba a ser su esposa. Bajo la lluvia torrencial, desesperado, busca un culpable y ante él «por encima del Nevá sublevado, se alza, el brazo extendido, el ídolo sobre su caballo». ¡Cómo odia entonces aquel pobre muchacho al zar que mandara construir, en medio de unas aguas insaciables, una ciudad de fantástica riqueza! y le acusa de haber arrebatado la vida de canteros, albañiles, doradores, tapiceros, cuyos cuerpos quedaron como cimiento de una capital que pese a todo será asombro de siglos venideros.

Pero súbitamente el jinete se pone en movimiento y el pesado volumen del metal va a arrojarse sobre el pobre ciudadano Yevgueni que debe huir para salvar su vida. Y por calles y plazas, le persigue para aplastar su intento de protesta, su acusación audaz, y siguieron corriendo muchos años, siglos, y cuantos leyeron el poema comprendieron que ellos mismos eran aquel empleado al que la gran estatua y su ciudad oprimen despiadadamente.

Primero, los amigos más cercanos, luego otros poetas, estudiantes amantes de la literatura, los que leían a Pushkin cuando éste ya hubo muerto, todos pensaron con desconfianza en la figura que domina, con su poder omnímodo, a tantas existencias, que dispone a su antojo de sus súbditos aunque sea para crear una urbe magnífica que se alza contra toda razón en la desembocadura de un río pantanoso. Ciudad regida por un padre tiránico. Palacios de dimensiones colosales, canales y avenidas, extensas plazas, altísimas iglesias con cúpulas doradas, largos muelles donde atracan los barcos de cien países trayendo lo más selecto que el hombre fabrica y arranca a la madre naturaleza. En invierno parecería muerta bajo el sudario blanco si no fuera por estar coronada de miles de humeantes chimeneas que anuncian vida en la ciudad helada, cruzada por el río que arrastra en primavera su rota máscara de hielo.

Después de Pushkin, otros escritores tendieron su mirada sobre la gran ciudad y presintieron males sin cuento. Mas no era admisible que tal temor estuviera motivado por el esplendor de una arquitectura perfecta bajo la luz matinal, amortiguada, de un cielo de suave color gris perla.

Vladimir Odóyevski, en uno de sus cuentos, sueña que la ciudad va a ser destruida. Lérmontov se muestra preocupado por la suerte que le espera. Pechorin, con su poema «El triunfo de la muerte», evoca los cadáveres que nutren sus cimientos, los sacrificios en el altar de la «imperial grandeza», y Mijaíl Dmítriev, en su poema «La ciudad sumergida», espera verla hundirse bajo las aguas quietas.

Estos deseos contra San Petersburgo no podían ir en menoscabo de la armonía de su mayor belleza: la tierna transparencia de las «noches blancas» en las que una luz incomparable conforma la carne de los seres vivos con las tonalidades del mármol y la piedra, en perfiles y perspectivas logradas por hábiles artistas de la época.

Los ateridos personajes de Gógol vagan por una ciudad que les es ajena, pero no es ella sino la sutil presencia lo que les embarga. Por eso Nekrásov en sus poemas sobre la ciudad, la maldice y a la vez la ama y es al constructor al que se revuelve su reprobación, al causante –con su cruel hábito centenario– de tanto humano sufrimiento.

También Raskólnikov, después de matar a la usurera, cruza un puente y se detiene a admirar la vista desde allí, pero la magnificencia le acongoja: «un inexplicable hielo soplabá desde aquel soberbio panorama porque el fastuoso cuadro estaba siempre para él cargado de un espíritu sordo y mudo», que son las dos taras de la despótica autocracia del tirano, sordo y mudo.

Otro escritor pensó que la mano señalaba al mar abierto, que apuntaba hacia Europa mostrando el camino de los futuros rusos, pero una vez que estuvo en San Petersburgo, alguien le hizo observar que la mano derecha se dirigía en dirección contraria, hacia el interior, hacia las infinitas lejanías del noroeste, señalaba los bosques, lagos, ríos y soledades donde condenaba a sus súbditos pacientes. Una mañana clara y fría, con su bastón y bien abrigado, fue hasta la plaza del Senado, y contempló la estatua del zar Pedro I. Obsesionado, midió la dirección de la mano y comprobó que apuntaba hacia

dentro del imperio ruso, e Iván Turguénev se estremeció porque él amaba Europa.

Un grupo de hombres y mujeres refinados celebraban en San Petersburgo veladas literarias y al llegar la medianoche gustaban de subir a las buhardillas de su casa para ver la ciudad iluminada desde una altura que les comunicaba con la aguda torre del Almirantazgo, con tejados y cúpulas, con la masa poderosa de templos y palacios y... con el ángel que remata la columna de Alejandro.

Pero un temor secreto les retenía en el frío desván y con la respiración entrecortada admiraban inquietos las infinitas luces agrandadas por la niebla que convertía en fantasía la ciudad dormida con el ronquido lejano de algún buque en el puerto. La emoción estética no enmascaraba el motivo que les mantenía pegados a los ventanucos del tejado; si su atención iba hacia las manzanas de las casas a la derecha del Almirantazgo era porque temían ver la figura galopando, temían que apareciera el jinete de bronce en dirección a donde ellos estaban, y aún más, temían oír el sordo golpear de sus cascos en el empedrado.

Ellos, rebeldes, licenciosos, derrochadores de fortuna ajena, no olvidaban la figura gigantesca que un día iba a ponerse en marcha para castigar con mano férrea a los que transgredían las leyes.

Junto al ventanuco, en la sombra de la buhardilla, pensaban en Alejo, el desgraciado hijo del zar Pedro I que también quiso huir del yugo de hierro y escapó a Nápoles buscando el goce de la vida, y le hicieron volver, le encarcelaron y le sometieron a tormento por orden de su padre y así falleció. A veces se imaginaban su rostro macilento –tal como aparece en el cuadro de Nikolái Gue– y hacían suyo el común odio entre padre e hijo. Uno de ellos, Dmitri Merezhkovski, sabía que la aclaración entre Alejo y su padre tuvo lugar en Peterhof, en un palacete al fondo de los jardines. Allí el padre pidió explicaciones al hijo por su rebeldía y por cartas que escribió incitando a una sublevación. El hijo lo negó, entonces el padre hizo entrar a Afrosinia, la amante de Alejo, la cual le denunció y reveló que era verdad, había escrito las traidoras cartas. Alejo tuvo que confesar su traición ante la traición que le hacía aquella mujer, la cual salió de la sala sin mirarle. Pero como Alejo

volviera a negar, el padre se lanzó sobre él y le apaleó con su bastón hasta dejarle sin sentido.

Dmitri sabía que por dos veces le dieron tormento, en la tercera, Pedro reprendió al verdugo de que azotaba con escasa fuerza, éste le respondió que él azotaba sin provocar la muerte y Pedro le arrebató el vergajo y azotó a su hijo hasta notar que por la mano le corría la sangre caliente. A la noche, Alejo moría como tantos que sufrieron el rigor de la autoridad. Y esa fuerza vengadora podía hacer sonar sus pasos en las calles solitarias, en la alta madrugada cuando la luz de los faroles de gas convertía en fantasma cualquier sombra furtiva.

Pero pasaron años y la estatua permanecía en su puesto. La historia iba cumpliendo su tenaz tarea y poco antes de la revolución del 17, Mayakovski escribió un poema humorístico en el que cuenta cómo el ruido que hacían los comensales en el cercano Hotel Astoria, atrajo la atención de los tres personajes del viejo monumento –la serpiente, el caballo, el caballero– que decidieron ir juntos a tomar un refresco. En el bar pidieron naranjada y nadie pareció ocuparse de ellos, pero no obstante se sentían inhibidos como el no invitado que aparece en una fiesta, hasta que el caballo cometió la grave inconveniencia de comerse las pajitas de los refrescos y entonces todos en el comedor se volvieron hacia ellos con gesto de reproche y alguna exclamación de censura por tal incorrección. Los tres, avergonzados, muy corridos, retornaron a ocupar su puesto y allí Pedro I quedó para siempre encadenado. Desde entonces, cristalizado un poder centenario por la ironía de un poeta loco, se fue perdiendo el vago temor que erigiera a la estatua su duro pedestal.

Sólo la contempla un forastero o alguien que pasa distraído desde la ventanilla de un auto ultramoderno y la estatua está allí, congelada su actitud imperativa, la mano señalando lo perdido. No perseguirá ya más, no bajará su brazo para firmar decretos ni azotará la espalda de otro hijo. El pétreo basamento la retiene en inmóvil presencia ornamental de estatua condenada a la intemperie, cuyo único destino es presidir las aguas del río Nevá. Para siempre será un jinete hueco, encerrado en los límites del bronce, clavado en unas épocas pasadas, y del pasado, los muertos se dice que no vuelven.

Hijos del sol

Admiran todos las grandiosas perspectivas de San Petersburgo con sus riquezas arquitectónicas, su densa historia de tres siglos y su amplio horizonte cultural que acoge una tradición literaria y en ella, figuras sugestivas, ya sean los antiguos cortesanos cultos o los modernos escritores inconformistas.

San Petersburgo, desde su creación había sorprendido como un lugar fantástico que provocaba mezcla de admiración y de rechazo. Acaso, la comarca donde el emperador determinó crearla, entre zonas pantanosas y sombríos bosques escasamente poblados por campesinos fineses y caza mayor, daba idea de inhóspita soledad. Una visión de irrealidad por su rápido y forzado desarrollo dio paso a la conciencia de un artificio fantasmal y ya esa noción se generalizó. Mediado el siglo XX, Konstantín Paustovski, el sereno autor de novelas ecológicas, pensó al llegar allí por primera vez: «Gracias a los escritores y poetas, Petersburgo está poblada de fantasmas». Años antes, Andréi Beli, en su famosa novela en la que captó el alma de la ciudad y que lleva por título el nombre de ésta, había escrito: «Nuestra capital pertenece al país de los sueños». Afirmación, por descontado, no de los funcionarios y palaciegos que sostenían y servían la corte, no de los cientos de comerciantes que allí acudían, no de los miles de obreros que hacían posible su existencia, sino de los temperamentos sensibles a los grandes espacios solitarios, al silencio de las avenidas barridas por el duro clima, a las «noches blancas» cuando la oscuridad no llega a ser completa.

Respeto y aversión suscitó desde siempre la ciudad de Pedro, como si fuera considerada exclusiva creación del absolutismo, y tal repulsa aflora en escritos de Iván Turguénev, Dostoyevski, Goncharov o Nikolái Nekrásov,

ajenos a la seducción de su fastuosa belleza. Pero no obstante, este ámbito debió de avivar la sugerencia creadora porque en él nacieron también, en el siglo XIX, obras geniales de Pushkin, de Gógol, de Dostoyevski, inspiradas, en parte, por una atmósfera rara de desolación, como después, en los comienzos del XX, lo fueron las de los dos iniciadores del simbolismo, Konstantín Balmont y Valeri Briúsov, y luego los novelistas Andréi Beli y Sologub y, ante todos, el incomparable genio poético del siglo, Aleksandr Blok; y los pensadores Merezhkovski y Rózanov; y poco tiempo después, los acmeístas como Gumiliov, Anna Ajmátova, Mandelshtam, ya todos estos nombres unidos a la gran corriente del pensamiento literario moderno.

Quienes, en épocas pasadas, imaginaron la fantasía de que San Petersburgo iba a desaparecer y fundirse en la niebla, se prestan a la interpretación de que este deseo soterrado no es sino una negativa a la urbanización racional, burocrática, despótica ordenada por Pedro-padre, contra cuya autoridad y modernidad los hijos rumiaban un rechazo freudiano. Bastantes de estos escritores se educaron en ambiente campesino, en aldeas o en la pequeña nobleza provinciana, y en la capital añoraron el medio familiar perdido, con sus relaciones más sencillas y con su conocida y fácil organización social, tal como ocurrió a Nikolái Gógol cuando llegó procedente de su Ucrania natal.

Entre toda la diversidad de literatos que vivieron en San Petersburgo, atrae por su capacidad creativa y audacia la generación que cruzó la frontera entre los siglos XIX y XX, ese período que se ha llamado «Edad de plata de la poesía rusa» y cuyos miembros, en estas páginas, van a recibir el título de «hijos del sol».

Llamados así no por su calor generador ni por su permanencia en la solar órbita de la cultura –que no crearon sucesores ni duraron más de unos años–, sino porque este calificativo se ha dado en otros momentos de la historia humana a los privilegiados herederos del poder y la riqueza, a los imbuidos de una superioridad de su mente, a los desdeñosos creadores en el dorado aislamiento. Signos distintivos que se dan en los componentes de las corrientes estéticas que crecieron de 1890 a 1917 en la capital rusa, tipos excepcionales por su pensamiento y obras, por sus vidas. Como si la ciudad de Pedro I, monumental, extraña al ser obra artificial, sede de la corte zarista,

la más ostentosa y opulenta de entonces en Europa, hiciera germinar personalidades también espléndidas.

A lo largo del siglo XVIII, San Petersburgo se fue engrandeciendo con decenas de mansiones, cuarteles e iglesias, peculiar obra del absolutismo, cuyos zares, aunque se sucedían entre brutales crímenes e intrigas palaciegas, no cesaban de ordenar construcciones y atraer famosos arquitectos extranjeros. Se creó el Palacio de Invierno, la Bolsa, la Academia de Ciencias, la catedral de Nuestra Señora de Kazán, se encauzaron canales y se tendieron puentes solidísimos. Aunque no se alcanzase la inusitada altura de las agujas del Almirantazgo y de la fortaleza Pedro y Pablo, sí se extendían en horizontal la magnificencia y la elegancia en avenidas que hoy extrañan por su, para la época, enorme amplitud.

De piedra, acarreada de comarcas lejanas, de mármoles extranjeros, con fachadas de color pastel, se edificaron palacios barrocos y *art-nouveau* en la parte central y parques de tilos y castaños que le confieren, a lo largo del siglo XIX, una belleza sorprendente hasta parecer obra de joyería. Andréi Beli, en su novela *Petersburgo*, así lo describe: «Los edificios petersburgueses parecían diluirse, transformarse en finísimos encajes de vaporosa amatista; los cristales reflejaban un refulgor de oro llameante y las agujas elevadas tenían destellos de rubí...».

En 1900 era una capital de considerable extensión, en la que se centralizaban las grandes fortunas del país, con toda suerte de diversiones de alta calidad, restaurantes y hoteles magníficos y comercios donde se vendían los productos europeos más caros, iglesias y museos de excepcional riqueza, una intensa vida musical y científica, comunicaciones aseguradas por siete estaciones de ferrocarril y un activo puerto.

Fueron años de gran fertilidad por las iniciativas en la modernización del ballet y del teatro, por el ímpetu renovador del arte, con la revista *Mir Iskusstva* (El mundo del arte), que reúne a los mejores pintores, y la novedad del goce de unas libertades, en especial después de 1905, antes desconocidas, que permitieron las publicaciones con amplios límites de opinión, y las reuniones públicas, y también privadas, que ya sin tomar precauciones excesivas ante la vigilancia policíaca, facilitaron todas las audacias de

espontáneos gustos, pasiones y talentos.

Las innovaciones estéticas del simbolismo ruso, con su esplendor propio y el adoptado de Occidente, con la influencia de las traducciones de Wilde, Verhaeren, D'Annunzio, Maeterlinck, con su exaltación del poder evocador de la palabra, sus estados de ánimo raros, el exotismo, eran una superación de la estética decimonónica. Pero también reflejaban la ruptura de los intelectuales con la sociedad de su época finisecular y la ausencia de opciones ideológicas que subsanaran esa quiebra de los valores establecidos, ya en decadencia. A la par, se exacerbó el egotismo y la valoración de la privacidad, el dandismo con su amor al lujo y a la ostentación.

En el primer número de la señera revista *Mir Iskusstva* se daban tales premisas: «El artista está confinado en un camino misterioso [...] El creador sólo debe amar la belleza. Sólo debe comulgar con belleza, donde su divina naturaleza se manifieste [...] La única función del arte es el placer, su único instrumento, la belleza». El poeta Balmont llevaba aún más adelante la exaltación de su individualismo: «lejos de mí está el dolor de los hombres y extraña a mí es la tierra entera con sus luchas».

En esta época finisecular, la dinámica creativa de los «hijos del sol» se localizó y manifestó en ciertos puntos de la capital como neuronas de exaltada actividad. Hubo dos casas que fueron centros de reunión, discusión, conspiración, nexos de afectos, rivalidades y amores, e igualmente, de poderoso estímulo mental. Cada una de estas casas tuvo sus señores hospitalarios, anfitriones de ideas y mitos. Eran los domicilios de dos parejas: Ivánov-Zinóvieva y Merezhkovski-Hippius, verdaderos escenarios de una admirable eclosión de las letras rusas.

En el piso ático de una alta casa de la calle Tavrícheskaya 25, vivieron el filósofo Viacheslav Ivánov y su esposa Lidia Zinóvieva-Annibal, casa que se dio en llamar la Torre por quienes allí acudían. Durante siete años fue punto de cita, los miércoles hasta la madrugada, de todas las figuras del mundo literario e intelectual de aquel tiempo y de aquella ciudad.

Lidia, vestida con hermosas túnicas estilo bizantino, recibía a aquellas amistades ingeniosas, extravagantes, visionarias. En las fotos que se conservan de ella admira la expresión severa de su rostro, parecida a la de una

sacerdotisa de algún culto misterioso, conturbada por pasiones ocultas.

Él, Viacheslav Ivánov, pensador místico y poeta de imponente personalidad, que arrebatava a los jóvenes con su dicción, según Blok dijo en un poema a él dedicado, había estudiado largos años en Occidente y logrado una enorme acumulación de conocimientos del mundo clásico, en especial de las creencias griegas. Su poesía, en gran parte de inspiración erótica, estaba motivada muy directamente por esta preparación académica y por una tácita elaboración formalista. En su filosofía, proponía la dualidad de Apolo, símbolo de la fuerza vital, y de Dioniso, dios del misterio de la tragedia y de la muerte, que él identificaba con Cristo.

Predominaban en esta tertulia de la Torre las disquisiciones religiosas, con numerosos participantes místicos o creyentes auténticos, y así se explica que en una ocasión se representase, bajo la dirección de Meyerhold, en el gran salón de la casa, la obra de Calderón de la Barca *La devoción de la Cruz*. Extraña, sin embargo, la elección de este drama español de oscuro significado, en el que acaso se valoró ese anticipo, en el siglo XVII, de la liberación de la mujer que es representado por la protagonista femenina, joven voluntariosa que al ver contrariado su amor hacia un hombre, huye del convento y se entrega a cometer mil fechorías, y aún más excitante en el último acto, al descubrirse que el hombre amado es hermano suyo. De incierta espiritualidad es este drama, porque la invocación de la Cruz, que es su lema, se reduce a un mero conjuro mágico.

Pero la representación de esta obra era consecuente con la polarización de los simbolistas hacia el misticismo y con el clima de incertidumbre psíquica de una época en la que proliferaron los grupos espiritistas, los curanderos, los adivinos del porvenir, los gurús orientales que eran videntes o hipnotizadores –tal fue el caso de Grisha Raspútín, el consejero del último zar, al que unos nobles se conjuraron para matar–, todos los cuales llegaron a contar con la aceptación de la corte y de los ambientes más refinados.

Pasó aquella época y Viacheslav Ivánov, después de la revolución, emigró a Roma, donde murió. Atrás quedaba el lujoso piso de la Torre y la libertad de pensamiento, el esnobismo, la búsqueda de la belleza y de la identidad ideológica. Su mujer, Lidia, escribió la primera novela de tema lesbiano en

Rusia, que tituló 33 *monstruos*.

Vivió esta bohemia dorada un período de libertad sexual, de aceptación del desnudo y de los temas eróticos en la literatura, a diferencia de siglos anteriores en los que el amor sólo era expuesto en su aspecto platónico, eludiendo referencias físicas. No obstante, cuando apareció, en 1907, la novela de Lidia Zinóvieva, cuyo argumento es la relación íntima de una actriz y una joven, la crítica fue severa, acusándola de pornográfica.

Otro escritor que suscitó por entonces verdadera repulsa fue Mijaíl Artsibáshev, con novelas escritas para servir el propósito evidente de romper viejas costumbres y defender la espontaneidad de las relaciones amorosas, pero sus ideas fueron interpretadas como ofensa a las más sagradas virtudes.

Sin embargo, la corte, la aristocracia, las clases rectoras, siempre habían gozado de libertad en este plano, y aún más en los años de principios de siglo en los que se beneficiaron de nuevos márgenes de conquistada permisividad. A este respecto no fueron menos los «hijos del sol» en su comportamiento libre, y la bisexualidad dio un renombre complementario a sus méritos literarios, exactamente igual que ocurría en los grupos creativos de toda Europa.

Desde una interpretación racionalista, la fusión de sexo y misticismo en aquellas circunstancias podría considerarse, más que un «camino de salvación», un disfraz de la conciencia culpable de transgredir un viejo tabú. Durante siglos, sobre la exteriorización de la actividad sexual, había pesado una prohibición explícita que al ir ésta desapareciendo parcialmente, no se practicaba aquélla sin cierto grado de contrición; una forma de sublimar el placer era equiparlo al delirio místico, purificado así por su esencia trascendente.

El segundo foco de cultura dorada en el San Petersburgo de principios de siglo era la casa del escritor Dmitri Merezhkovski, en la calle Serguiévskaya 83, la que visitaban no sólo profesores, popes, estudiantes, sino políticos, los cuales incluso trataban allí sus futuras decisiones, antes o después de largas conversaciones filosóficas.

También allí era una figura femenina, bella y joven, Zinaída Hippus, quien presidía este cenáculo, y reunía los atractivos externos de la feminidad –ojos

verdes, hermosos labios, cabello y cejas teñidas de rojo—, en un juego con lo sorprendente usaba monóculo, se levantaba al mediodía y recibía y discutía de tres de la tarde a tres de la madrugada tendida en un diván, perfumada con esencia de nardo, fumando cigarrillos aromáticos, pero mostrando igualmente un gran talento como crítica literaria, poeta y cuentista.

Dmitri Merezhkovski, su marido, otro escritor atraído por las cuestiones religiosas, escribió unas novelas sobre ciertas figuras de la historia —Juliano el Apóstata, Leonardo da Vinci, Pedro I, su hijo Alejo—, que plasmaban su tesis de la pervivencia del paganismo enfrentado al cristianismo.

Concedor de la evolución y limitaciones de la ortodoxia rusa, pretendió algo parecido a un renacimiento de ésta y atraer a los intelectuales liberales, abriendo una nueva etapa del cristianismo, pero no logró este propósito. Incluso Blok hizo una crítica de la contradicción latente entre esta religiosidad y el atractivo que sentía Merezhkovski por el espectáculo de la cultura, que, para Blok, eran dos tentaciones contrapuestas. Es fácil comprender que, entre indagaciones ético-teológicas, el deseo de Merezhkovski no era sino el de reconstruir la Iglesia oficial, que sufría una debilidad secular —si se la compara con la solidez de Roma— por su dependencia total de los zares. En aquellos años muchas personas cayeron en estos sueños místicos, refugio para quienes percibían la crisis social en torno a ellos y buscaban un invulnerable plano superior de realización, a salvo de las coacciones y adversidades terrenales.

Dmitri Merezhkovski fue un escritor bastante conocido y traducido en Europa, y en España, en los años treinta. Sus novelas históricas las publicó una importante editorial, mas no logró aceptación entre nuestros pensadores religiosos que le consideraron de una sospechosa vaguedad, no obstante su interés por los valores del catolicismo.

El matrimonio Merezhkovski-Hippius fue ejemplar en su duración y cruzó indemne aquella época exigente del inicio del siglo y los años terribles de la Guerra europea y la Revolución y, luego, el exilio en París, en donde se refugiaron y donde ambos, faltos de recursos, murieron en la década de los cuarenta.

Zinaída Hippius mantuvo bastante tiempo un diario en el que fue

registrando sus impresiones sobre la marcha de la política rusa durante la guerra del año 14, el gobierno provisional y la Revolución de octubre del 17. Los comentarios que nutren este *Diario petersburgués* vienen a demostrar el grado de distanciamiento de la intelectualidad liberal de unos hechos que forzosamente iban a regir la evolución política. Las opiniones de Zinaída – acaso eran también las de Merezhkovski–, en contacto, por frecuentes visitas a su casa, con importantes hombres de gobierno, parecen no alcanzar a una valoración de las conexiones de los acontecimientos y a sus consecuencias. No deja de ser curioso que Zinaída cuente varias veces que se asomaba a la ventana para contemplar el paso por la calle de manifestaciones, desfiles, tumultos, a lo cual podría añadirse: contemplar el paso de la historia. Unos meses más tarde la percepción intuitiva del poeta Blok parece aludir a esta actitud en un poema publicado en la revista *Apuntes de Soñadores*:

Ah, cómo ruge insensata y malévola
más allá de la ventana, la tormenta.

Esta tormenta histórica como no se había conocido nunca, llegó en las últimas semanas de 1917 y con la que todo el antiguo orden quebró en la total confusión apocalíptica.

Uno de los muchos visitantes de la casa de Merezhkovski había escuchado las trompetas del Apocalipsis; era un personaje extraño que se llamaba Vasili Rózanov, periodista de ideología ambigua, escritor sobre los hábitos matrimoniales y familiares de los que desarrolló una teoría obsesiva de la sexualidad vinculada a la religión. Autor de libros de reflexiones sobre la época prerrevolucionaria, escritos con un talento singular, y en los que los asuntos teológicos ocuparon un puesto primordial, una mentalidad contradictoria debido a una dualidad entre la carne y el espíritu que le persiguió hasta su muerte. En el libro *El Apocalipsis de nuestro tiempo* planteó lo ineludible de un final europeo, presentimiento manifestado ya en otros escritores rusos de las dos primeras décadas del siglo. También Merezhkovski tuvo esta premonición y, ya en el exilio, fue tema de su libro *El reino del Anticristo*, considerando como tal al comunismo. Estos pensadores,

el tiempo lo ha demostrado, anunciaban, no el final del mundo, sino de su mundo en desintegración, y ellos, cual corresponde a temperamentos sensitivos, auguraban un futuro trágico.

Otras personalidades cruzaron las noches creativas de los círculos petersburgueses, y entre ellas, Serguéi Diáguilev, el que dio un impulso transformador al ballet clásico; el teólogo Nikolái Berdiáyev, conocido en España por sus postulados anticomunistas; otro hombre de cultura con valiosísima y extensa obra, Alekséi Rémizov, que como estilista fue maestro de otros muchos escritores, y entre todos, la presencia de Aleksandr Blok, como un milagro cuya grandeza ha iluminado la poética rusa.

En el amanecer de las variantes modernas que tomó la tradicional inquietud mística en Rusia –la de los «buscadores de Dios»–, es obligado reconocer como su iniciador a Vladimir Soloviov, que tiene su puesto junto a los grandes filósofos soñadores, y poetas, rusos, cuyo ideario influyó básicamente –pese a morir pronto, 1900–, en todo el movimiento religioso-filosófico contemporáneo. De sus obras, en España se tradujo *Rusia y la Iglesia universal*, consagrada al conflicto remoto de la separación de las Iglesias cristianas, de cuya unión él era fervoroso partidario. Captó los presagios de la época apocalíptica que se avecinaba e imaginó «el peligro amarillo» como una invasión panasiática que caería sobre Europa. Soloviov pertenece a esa legión de pensadores rusos –junto a Dostoyevski–, atraídos por el estudio del porvenir y el significado del cristianismo en el mundo actual.

En este medio urbano tan fascinante fue en el que florecieron poetas y místicos, músicos, estudiosos del arte y de las religiones, visionarios y sacerdotes del sexo. Hervidero de poesía, de inventiva, como si de unos húmedos cimientos naciera la savia indefinible que da aliento a los creadores, a los «hijos del sol».

La aparición del simbolismo en las letras rusas estuvo impulsada por un poeta que parecía inspirado por poderosas fuerzas de tensión poética. Konstantín Balmont obtuvo un rápido éxito de público con sus líricas de espléndida musicalidad; en sus recitales se presentaba poseído de tal arrogancia y genialidad que el auditorio quedaba dominado. En consecuencia,

el título de uno de sus libros, de 1904, *Seamos como el sol*, y algunos de sus poemas, confirman su convicción de superioridad, acaso influida por la actualidad entonces de Nietzsche.

Pudo ocurrir que, como réplica a esta suficiencia, Maksim Gorki, escritor realista y populista por excelencia, escribiese la obra teatral titulada *Hijos del sol*. Escrita mientras duró su detención en la fortaleza Pedro y Pablo, a principios de 1905, no sería aventurado interpretarla como una réplica a los simbolistas. En esta obra presentó un personaje, Protasov, que es, no un poeta ni un escritor, pero sí un científico presuntuoso, egoísta e impermeable a los sentimientos, que encarna la soberbia del conocimiento abstracto, proclama el predominio de la ciencia pura sobre la aplicada y la grandeza del hombre que posee los conocimientos científicos: «Pero nosotros, los hombres, hijos del sol, fuente luminosa de la vida, nacidos del sol, nosotros venceremos a ese oscuro temor a la muerte. ¡Nosotros somos los hijos del sol!».

No es difícil ver en Protásov la síntesis de una mentalidad que Gorki atribuía a aquellos que se afirmaban en la diferenciación basada en la mera instrucción recibida, los que especulaban con grandilocuentes conceptos en círculos cerrados y artificiales. Protásov, con un cientifismo quimérico, es el contratipo del engreído idealismo estético que Gorki parece quiso atribuir a Balmont. Éste, tras la revolución del 17, emigró a París, donde acabó modestamente, ya olvidado; había enriquecido la métrica rusa con nuevas formas rítmicas.

Sobre esta generación petersburguesa parece planear la sombra de un ser demoníaco que podría definir el estado de ánimo mayoritario. En la unidad del espíritu creador de una época se establecen correspondencias reveladoras que plasman en imágenes sus secretas tendencias. Así, en la imagen de un cuadro pintado al comienzo del período simbolista, alienta una sutil e inquietante esencia. Representa a un hombre joven, de fisonomía equívoca, sentado en el suelo, que tiene cogidas con los robustos brazos las rodillas, las cuales están cubiertas con un lienzo aunque el torso aparece desnudo; mira reconcentrado hacia su derecha y en torno a él hay flores fantásticas. A este joven, Mijaíl Vrúbel, el pintor, le llamó «Demonio», y en una carta indicaba que «representa la eterna lucha del atormentado espíritu humano que busca la pacificación de

las pasiones que le asaltan y el conocimiento de la vida». Su mirada, casi quebrada por pinceladas superpuestas, habla de esa incertidumbre que puede conducir a la angustia existencial y a una patética inmovilidad. Es Lucifer, el ángel de la transgresión, arrojado a un mundo terrenal de flores perecederas. En 1890, cuando fue pintado, sedujo y espantó aquella figura, quizá porque sugería la realidad profunda que es temible exteriorizar. Este demonio presidió los años de vida activa de muchos de los «hijos del sol» entre las maravillosas flores de su creatividad y la incertidumbre de ser, en mayor o menor grado, conscientes de un futuro de sombras.

San Petersburgo, ciudad de grandes fábricas y astilleros y populosos barrios de obreros desvalidos, animó históricas luchas y, cambiando su nombre por el de Petrogrado, alzó las banderas de la gran utopía del siglo XX, tras las que se alistó una parte de la Humanidad, si bien que, flameando en el adverso viento de tradicionales errores rusos y otros nuevos, igual de torpes, fue desvirtuada su finalidad prometeica.

El amplio perímetro de esta ciudad cumplió una proeza heroica más tarde, cuando ya no era capital de Rusia y su nombre era el de Leningrado: fue baluarte contra la invasión de su mayor enemigo, el nazismo, y novecientos días estuvo cercada y de entre ruinas sacó el valor obstinado para resistir. En razón de este triunfo entrará en la historia humana y será recordada en la leyenda de las ciudades gloriosas.

En la etapa postrera de su denominación como San Petersburgo y de su entidad aristocrática, refinada, cortesana, hubo el fugaz resplandor de la nueva estética, del audaz talento, del espíritu fantástico y vanguardista de tan grandes creadores.

Sobrevino octubre del año 1917 y toda inspiración antigua, todo proyecto individualista quedó en suspenso ante la gran conmoción. Los tesoros culturales de orfebrería se borraron de la exhausta mente de sus artífices y la fatalidad de la historia cubrió sus nombres con la sombra del olvido.

Los rebeldes

A veces, el lector entusiasta corría al Instituto Smolni y escuchaba las órdenes de Lenin que paseaba nervioso, con los pulgares en los bolsillos del chaleco. Otras veces, discutía con los marinos en Kronstadt o participaba en una carga con la caballería de Budionni. A veces, paseaba con oficiales blancos por las callejas de Kiev o en el acorazado *Aurora*, disparaba los cañonazos históricos.

En el impulso inventivo de la lectura, en el imperioso deseo de presenciar rebeldías, el lector se asomaba a una ventana sobre el espacio ruso, la ventana que contempla el fluir de los tiempos, ventana de la historia: unas veces, de cristales empañados que enturbian las imágenes idas, y otras, abierta al aire transparente que permite reconocer cuanto se ve del pasado que se aleja. El observador atento a rebeldías se acercaba a esta ventana del conocimiento y avizoraba la estepa infinita y por ella el avanzar de un ejército inmenso de gente desarrapada, armada de mil maneras y en total desorden: tras ellos quedan las columnas de humo de las mansiones incendiadas. Su jefe es Stenka Razin, un cosaco que en 1671 arrastró tras de sí a miles de campesinos hambrientos, desesperados, a los que ofrecía las riquezas que encontraban; sublevó extensas regiones del bajo Volga y del Don y los ejércitos del zar tuvieron que combatirle duramente hasta exterminar este brote rebelde.

Unos años más tarde, parecida gente enardecida son las huestes de Pugachov, otro bandido generoso entre sus campesinos pobres, incendiarios de una época en la que culmina y se afianza la servidumbre.

Los lectores de libros rusos vieron una mañana de diciembre la sublevación de los «decembristas», oficiales liberales que intentaron

proclamar la constitución en la plaza del Senado, en San Petersburgo, coincidiendo con la coronación de un nuevo zar. Pero su fracaso sume la conciencia rusa en largos años de apatía y renuncia a la acción política.

Igualmente, desde esa ventana se siguen contemplando todas las revueltas de los campesinos, la liberación de éstos en 1861 y la escasa ventaja que obtuvieron. Así no extraña a nadie la terrible escena en el canal Catalina, en San Petersburgo, por donde cruza Alejandro II con su escolta. Un hombre arroja una bomba contra el coche y entre humo y metralla mueren los caballos y cocheros. El zar, ileso, desciende del vehículo y alguien se le aproxima y le pregunta si está herido. Al responder que no, un joven que se apoyaba en el pretil del canal, exclama: «¿No será pronto para decir eso?», y le tira a los pies la segunda bomba que le destroza las piernas y a las pocas horas muere. Son los años del terrorismo, larga serie de atentados contra gobernadores y jefes de policía que sólo después del asesinato real va a comenzar a decaer y al que se renunciará como inútil al proceso revolucionario.

1905: se ve marchar una multitud de obreros y empleados que llevan imágenes piadosas y van hacia el Palacio de Invierno para pedir reformas. Pero hay una orden de Nicolás II que dice que se les trate como a rebeldes y, en efecto, la gendarmería abre fuego contra ellos: es el «domingo sangriento». En un año de grandes conmociones, Rusia cambia y Aleksandr Blok lo constata: «Gógol y otros muchos escritores gustaban de imaginarse a Rusia como la encarnación del silencio y del sueño. Este sueño, sin embargo, toca ya a su fin. El silencio se interrumpe para dar paso a un rumor lejano y cada vez más fuerte, que apenas se asemeja al ruido de una ciudad».

La ventana abierta en las páginas de los libros permite contemplar otra vez la plaza del Palacio de Invierno donde se alza la columna de Alejandro coronada por un ángel. En esta tarde neblinosa de octubre de 1917, retenes de soldados van llegando dispuestos a apoderarse del palacio donde está encerrado el gobierno provisional y allí se produce un hecho trascendente para la humanidad entera. El palacio es asaltado y da comienzo el poder de los soviets de obreros y campesinos que en rápida sucesión de imágenes pacíficas o de porfiada guerra llega hasta las postrimerías del siglo XX.

En esos años de cambio, de caminos ensangrentados, de hundimiento del

pasado, el novelista Konstantín Fedin captó su trascendencia e hizo consciente de ella, en *Las ciudades y los años*, a un viejo profesor, símbolo de la antigua rebeldía, que percibe lo importante que fue vivir entonces; le han convocado para abrir trincheras cuando los blancos se acercan a Moscú, y al joven soldado que ha trabajado junto a él, le dice: «Mire, el viento desgarró, la lluvia azota un periódico mojado despegado de la pared. ¡Y dentro de cien años un pedacito de esa hoja será guardado como una reliquia, como el santo de los santos! Nacer dentro de cien años y poder decir: ¡yo viví entonces, yo viví durante aquellos años!»). Y en la oscura noche tararea *La Marsellesa*.

Los que con perseverancia leyeron libros rusos, y en silencio tararearon *La Marsellesa*, han amado a maestros lejanos y ejemplares y en ausencia de otros más cercanos, han dado su adhesión a figuras borrosas y distantes. Tan sólo conocidas a través de lecturas, de ambiguas referencias, compensaban la limitación de tal conocimiento con la intensidad de sus propuestas, de sus trayectorias románticas y exaltadas. Contempladas estas sombras bienamadas en la distancia de años y de leguas, orientaron la fe hacia sus veladas fisonomías. Intuían en ellas un resplandeciente talento en una lección de desinterés y entrega, y precisamente por estar lejanas no había que excusar defectos terrenales, sino asombrarse con virtudes enaltecidas. En la busca de las libertades, ellos señalaban el futuro y el ánimo se engrandecía al identificarse con tan nobles acciones; hay épocas en que es preciso realizar actos heroicos y, si éstos no se viven de cerca o se participa de ellos, es necesario saber que alguien lejos los cumple. E incluso si estos héroes eran oscuros personajes de novela, la veracidad que puso en ellos el escritor comunicaba una fuerza revulsiva y tonificante.

Porque todos los lectores se sintieron rebeldes rusos y todos llevaron alguna vez en su vida la gorrilla con visera de hule y el chaquetón de cuero y todos tuvieron el propósito de la libertad, apoyadas las manos en la fría baranda de piedra ante la mole de la cárcel de Pedro y Pablo. Sabían que en la achatada fortaleza, bajo su torre esbelta, languidecían y enfermaban los encarcelados por ideas, y con el pensamiento se juramentaban luchar contra cualquier confusa tiranía a favor de no menos imprecisas libertades.

En libros usados, en hojas de papel mal entintadas, la palabra rebelde,

llegó y al pronunciarla se hermanaban con aquellos que a lo largo de siglos la repitieron y la combinaron con sonidos que se alejaban en el tiempo. Una cadena de modulaciones transidas de temor y de fuerza y de esperanza, una invisible campana que llamara noche y día desde épocas remotas. Nadie inventa las palabras que convocan a esa lucha: proceden de un hondo subterráneo abierto en las conciencias de las gentes. La palabra suprema, para cada una era una evocación de algo soñado y cada cual aspiraba a que satisficiera sus deseos. La lectura de Kropotkin, Plejánov, Gorki, Lunacharski exaltó la difusa sed de las renovaciones, aspiración de igualdad y fraternidades que tomó cuerpo en el campo de los más puros anhelos, porque sentir aquella pasión nutrida de grandes personalidades permitía vivir en los destinos ajenos. No sólo por razones de altruismo y filantropía fueron escuchadas, en el acta documental que es todo libro, las voces de Nikolái Novikov que en tiempo de Catalina II escribió en francés un libro titulado *De Petersburgo a Moscú*, donde presentaba un cuadro de injusticias en el camino entre las dos ciudades que cualquier persona humanitaria podía apreciar; la de Piotr Chaadáev, un oficial que estuvo en París cuando la derrota de Napoleón, conoció las costumbres occidentales, viajó por Europa y en la dictadura de Nicolás I se aisló para escribir sus *Cartas filosóficas* de protesta contra aquel régimen, por lo que fue, como Novikov, declarado loco. La del poeta Lérmontov que escribe un poema cuando muere Pushkin acusando a las intrigas de la corte de haber sido la causa del desafío y de su prematura muerte: «Pues bien, alegraos. Vuestros últimos ultrajes no pudo soportarlos. Se ha apagado como una antorcha...». La de Vissarión Belinski, que cuando Gógol reniega de su obra anterior y se retracta de toda actitud crítica, le escribe una carta inflamada en la que le reprocha haberse puesto al lado de la reacción y del oscurantismo. La de Iván Turguénev que es deportado por las autoridades al escribir una necrología a la muerte de Gógol en la que exaltaba su valor de escritor no conformista. Las de Písarev, de Dobroliúbov, los críticos realistas que durante años mantuvieron la lucha para aclarar el destino progresista de la literatura. La de Chernishevski que escribe su novela *¿Qué hacer?* marcando a toda una generación las normas de la moral futura y de la liberación de la mujer. La del conde Tolstoi que, con motivo del fusilamiento

de unos campesinos, envió a los periódicos la famosa carta de denuncia que tituló *No puedo callarme*. La de Aleksandr Herzen que, tras estar seis años deportado, huyó de Rusia y en Londres publicó la revista *Kolokol* (La campana) que entraba clandestinamente en el imperio ruso para desvelar todos los errores de la política zarista. La del príncipe Piotr Kropotkin, el noble que, después de sufrir prisión, escribe sus libros *La conquista del pan* y *Palabras de un revolucionario*, que conmocionaron a la clase obrera de medio mundo cuando las ideas anarquistas las difundía Bakunin por Europa, arrebatado como una fuerza ciega en impulso ancestral de subversión y ataque a todo lo antiguo. Después de los políticos, son los novelistas, que, llegada la revolución del 17, publican sus obras: *Caballería roja*, *El tren blindado*, *La semana*, *Chapáyev*, *El torrente de hierro*, *La derrota...*

Con estos materiales concretos y novelescos, la expectativa era la de una revolución idealizada, un sueño utópico, empresa humanitaria; poco tenía que ver con la crueldad y la furia de toda revolución, con la realidad. Ignoraban la experiencia de ésta, el esfuerzo erróneo, equivocado, destrucción, esencia misma de todo cambio. Alguno de estos maestros ya advirtió que se olvidara la fantasía de verla victoriosa; nadie presenciaria la revolución proclamada, porque la idea de un mundo bienaventurado se desplaza constantemente hacia el futuro y había que aceptar que la vida humana es muy breve y en ella la historia no termina; no hay una sola revolución sino que ésta se renueva, se sucede, porque es consustancial con el proceso y el esfuerzo que acompaña la vida humana en sus etapas, según marcha adelante.

Y aun así, el libro era un heraldo de esperanza.

Los distintos amores

Hoy nadie sabe quién llevó el nombre de Anna Schmidt. Quien así se llamaba sería desconocida si Maksim Gorki no hubiera conservado su retrato en las páginas de aquel *Diario* suyo en el que pueden hallarse bocetos magistrales. Era una periodista de ciudad provinciana que iba de un sitio a otro a la caza de noticias para el diario local; con el pequeño salario de este trabajo, mantenía a su madre, anciana iracunda, y ella vivía pobremente en total soledad. Tanta fue ésta –pues hasta Gorki, interesado por ella, se mantuvo distante– que un día se sintió convertida en María Magdalena, la mujer que siguió a Cristo, la que habría deseado, según cree Rilke, no sólo lavar sus pies sino acariciar su cuerpo en largas noches de amor. Ansiosa de hallar un Redentor, Anna Schmidt creyó que el filósofo Vladimir Soloviov era la reencarnación de Jesucristo. Le escribió cartas y sabiendo que a las ventanas de su casa de San Petersburgo se asomaban los demonios, se esforzó en conseguirle adeptos. La piedad dictaba las respuestas de Soloviov cuando escribía a la harapienta periodista, no se rindió a sus palabras pues él hacía tiempo que sintió nacer un amor excepcional por el lago Saimaa cuyas aguas misteriosas, sus orillas, su calma turbadora, le sedujeron cuando lo visitó, y hacia Anna se dice que hasta sentía repugnancia.

Vladimir Soloviov, filósofo que estudió las creencias cristianas y pretendió la unión de todas ellas en una iglesia universal –por lo que la ortodoxa le excomulgó– tenía una risa tan extraña que daba espanto, según sus contemporáneos. Era bondadoso, de largos brazos y cuerpo pequeño, poeta atormentado con una asombrosa inteligencia, solitario, ascético. Creció en él un irreal amor por «la bella Dama», la inteligencia divina, la *sofía* eterna de

los ocultistas, y reconocía como eje del universo al principio femenino. Siendo niño se había enamorado de una amiguita suya y ésta no le respondió. Presa de gran sufrimiento y desazón, un día estaba en la iglesia oyendo misa cuando sintió que se abría el iconostasio —el altar cerrado como una pared con puertas doradas e imágenes en las iglesias ortodoxas— y desaparecían todos los que le rodeaban. Se notó poseído por el color azul y el oro y, en el centro de una aureola, tuvo la aparición de, sin duda, una mujer que le sonreía. Desde entonces todo para él quedó postergado a esta imagen admirable, todo fue secundario a este estado de gracia —«oh, silencio sagrado»— salvo leer incansablemente los libros que hacían referencia a Ella.

Pasaron años, él fue profesor de universidad pero en cierta ocasión tuvo el presentimiento de que debía ir a Londres, al Museo Británico a estudiar, y estando allí, en su biblioteca, vio aparecérsese una cara en un nimbo azulado, el rostro de la amada, y oyó una voz que le decía: «Ven a Egipto», y allí se fue y en la espera expectante, una noche de luna, oyó de nuevo la voz: «Ven al desierto. Es allí donde estoy». Se hizo acompañar por unos beduinos que le robaron, y entre arenales esperó el alba pero nadie ya respondió a su presencia. Veinte años más tarde, en 1895, escribió un poema, «Tres encuentros», donde describe este amor innombrable e inconcluso bajo cuya regencia mística y carnal había vivido siempre.

Cruzó cartas con Anna por poco tiempo, desde marzo a julio de 1900 cuando falleció. Al saber su muerte, Anna debió de sentirse tan sola como María Magdalena, sin el consuelo de ir al sepulcro y hallar que el amante había resucitado.

De este olvidado episodio, mínima peripecia la vida de un filósofo del que hoy apenas si alguien recuerda el nombre o sabe algo de sus teorías, sólo puede obtenerse la conclusión de que el amor encuentra los cauces más insólitos para cumplirse. Por mil y mil senderos diferentes tiende tan vital impulso a encaminarse hacia otro ser. Anhelos centrífugos que precisa realizarse como sea, con su poder indomable, irreductible, tal como encontramos en las páginas de las novelas rusas, cada vez con una fisonomía diferente, en múltiples versiones que al lector —siendo joven— aleccionan para siempre y enriquecen con tan vasta experiencia. Una lección de tolerancia, de ternura, de

comprensión, acaso saturada de piedad hacia uno mismo —en la frustración amorosa— y de aceptación de esa necesidad de amar, única totalmente compensatoria que, lograda, da la felicidad tan negada en otros ámbitos, en otros órdenes.

Hay amores de naturaleza singular, tan imaginativos que no solicitan el abrazo; amor contemplado en lejanía, que lo satisface imaginar una imprecisa entrega y que, si da un paso hacia la aproximación, hace cometer, ya por timidez, ya por inhibición, tales errores que obliga a regresar a la zona de los puros deseos. Así son los sentimientos del protagonista de esa novelita de Iván Turguénev titulada *Diario de un hombre superfluo*, que es un minucioso tratado de timidez patológica escrito con tal perspicacia que más parece un ensayo psicológico de nuestros días y no de 1850, cuando tan escasamente se habían explorado las rarezas neuróticas pero en igual proporción emocionan las pasiones arrebatadas de Mayakovski con su serie de amores fervorosos y obcecados —«la dinastía de las reinas que han seducido a un corazón loco»— revelados en sus versos entre explosiones de motor de gasolina, vuelos temerarios de aeroplanos precursores, slogans revolucionarios y estruendo de nuevas fábricas gigantes —«Mis palabras y mi amor son un arco triunfal; bajo él, en gran séquito, ininterrumpidamente, desfilan las enamoradas de todos los siglos»—; él se muestra exigente, obsesivo, dispuesto a todo, ya sea con Lili Brik o con Veronika Polónskaya, su última pasión a la que envía un telegrama tras otro, y la desesperante no respuesta vuelve contra él su afilado cuchillo y se suicida, pero antes escribe una despedida en la que reconoce lo real e ineluctable: «La barca del amor se ha roto contra la vida corriente.»

Sí, en otras ocasiones esta limitación o pequeñez del vivir cotidiano pueden agotar la más sublime pasión, la de esos personajes acosados y clandestinos del cuento *La dama del perrito* de Antón Chéjov, obligados a entrevistarse en un cuarto de hotel, furtivamente, sin sosiego y sin la salida al aire libre que requiere todo amor. Son muchos los personajes de Chéjov que anhelan una libertad para sus sentimientos y la frustración acompaña todo intento de avanzar hacia esta comprensión, a la que aspiran las mujeres pasionales de tantos autores rusos y a las que espera otra negativa, la de no hallar quien sea capaz de amarlas mientras los años pasan; Irina dice

melancólicamente en *Tres hermanas*: «Mi alma es como un precioso piano cerrado del que se hubiera perdido la llave».

Otras veces, si se encuentra a quien amar, surgen la no correspondencia o la burla pues de Platón Bagrov, un joven portero enamorado de la señorita de la casa, ésta se burla y sin reparo a herirle, lo cuenta a otras personas, hasta que –es un cuento de Maksim Gorki–, avergonzado, se pega un tiro.

Tantas formas de amar que cada una parece extraordinaria y todas juntas no alcanzan a definir la eterna atracción del deseo. Una y múltiples contemplan el objeto enamorado en sus formas más atrayentes y si es preciso calificarlas, los nombres escapan y sólo quedan los actos amorosos sorprendentes. Pero de la sinceridad de su actuar aprendemos en *La Sonata a Kreutzer* la furia de los celos, la oscura manera de amar de un hombre que –sorprende decirlo e interpretar así a Tolstoi– detesta hondamente a la mujer y la desea y se atormenta porque ella puede preferir a otro. Entre tanta literatura sobre el amor propicio, gratificante, gozoso, *La Sonata a Kreutzer* es una sombría historia que cuenta un viajero en un tren a su compañero de vagón; le describe su vida obsesionada y Tolstoi deja al lector la duda de saber qué posición toma él, si es mero cronista de un emponzoñado rencor o es el protagonista imaginario. En sus capítulos se debate un tema que sólo cien años después sería vigente en las conciencias europeas y es que la voluptuosidad –la forma de amar propia de las mujeres– la considera el hombre una vergüenza, un atentado contra el matrimonio. Hasta el punto de que cuando en la novela la mujer queda libre de la obligación de tener hijos por consejo médico, y crece en esplendor físico, el marido siente repugnancia y ante la belleza floreciente no se admira ni complace sino que acrecienta su temor de que ella le sea infiel. Y al fin la mata, pues tal es su deseo, matar al ser inquietador y ajeno que es la mujer que al hombre devuelve su imagen de hipocresía casta, al que espanta con el pecado del amor pausado, del que se recrea en caricias, que recibió nombres peyorativos como concupiscencia, lubricidad, lascivia. Porque el amor que se demora es condenado y sólo el fugaz rapto varonil se ensalza como signo de espiritualidad y de pureza, ese ideal de continencia que oculta un desprecio a la mujer.

Es un relato angustioso de Lev Tolstoi que sin duda trasluce su ideario

patriarcal de viejo noble pero que aparece sin relación temática con la mayor parte de los autores rusos, tan dados a exaltar la intimidad afectiva y a reconocer que cada cual lleva en sí su peculiar faceta del amor y nadie se atreverá a calificarla de torpe o ilegal porque no coincida con la suya.

Fiódor Dostoyevski subraya lo desconcertante de ese príncipe Mishkin – de *El idiota*– que ama a la sencilla y romántica Aglaya Ivánovna, juvenil en su deseo de autenticidad, pero prefiere a la cortesana, con un pasado doloroso, Nastasia Filíppovna, porque ésta conoce el sufrimiento. El alma torturada del príncipe idiota acaso no se siente arrastrada profundamente por ninguna de ellas y un amigo se lo dice: «lo más probable es que usted no haya amado nunca ni a la una ni a la otra», terrible veredicto sobre esos tipos dostoyevskianos, heraldos del desequilibrio que tiende sobre nuestra época su velo de ambigüedad.

Nada se parecen aquellos platónicos amores de Vladimir Soloviov al amor positivo y concreto de Anna Karénina por el príncipe Vronski, o de la muchacha Arina, fruto de la naturaleza agreste: «Las noches de verano son hondas y embriagadoras, y los amaneceres de escarlata como la sangre y como el fuego. Arina, nacida en la isba del abuelo Yegorka, era una hija de mayo, de su cielo, de sus árboles, de su río. Su madre y el viejo Yegorka le habían enseñado a recoger hierbas; ella sabía también que cuando la tierra se emborracha de flores, cuando por la noche cantan los ruiseñores y los cuclillos, palpita con más fuerza el corazón de los hombres», Arina, que cruza fugazmente *El año desnudo*, novela de Borís Pilniak.

Amores juveniles y amor de senectud que se esfuerza en inventar un retroceso al pasado como el del viejo empleado Makar Alekséyevich que creó Dostoyevski en *Pobre gente*, que contempla por la ventana a su vecina Varvara, a quien escribe largas cartas, una tierna correspondencia que oculta un gran fervor. Le cuenta cosas, le hace recomendaciones, la cuida con sentimientos que sobrepasan la necesidad de ser aceptado. Amores al borde de la vejez, «ese amor sin esperanza, amargo, con que se puede amar aun bajo la nieve y el frío de los años, cuando el corazón se vuelve [...] no joven, no... pero sí inútil e infructuosamente juvenil», dice ante lo irreversible Turguénev en su poema en prosa «El mirlo», al enamorarse a los sesenta y un años de la

encantadora actriz María Sávina que sólo contaba veinticinco.

Entonces se busca ansiosamente la coincidencia, lo profundamente similar en una identificación que aporte juventud e ilusiones: ésta es la esencia constante del amor, búsqueda desesperada de una fusión compensadora; aún más acuciante cuando el tiempo es escaso para el feliz encuentro. Fiódor Tiútchev, el poeta de los años 60 y 70 al que los simbolistas descubrieron a principios de siglo como una revelación, como un igual a ellos, y desde entonces su fama se acrecienta, tiene un poema –sin duda dedicado a la nurse de sus hijos, de la que se enamoró a los cincuenta y dos años– que así lo confirma: «oh, cómo al declinar nuestra edad amamos más tierna, más supersticiosamente [...] tú, nuestro último amor, bendición y desesperanza».

Pasiones complejas, sórdidas o translúcidas en su ingenuidad, que atraen y sorprenden y siempre muestran la inagotable permanencia de la canción enamorada.

Andréyev, terrible y olvidado

Qué desolada es la perspectiva vital descubierta, cuando se es joven, a través de las obras de Leonid Andréyev. Es una pesadilla, aun cerrado el libro persiste su angustia y el lector se siente impregnado de desaliento.

Todo en la obra de Andréyev es trágico, aterrador, enigmático; por las páginas de este escritor ruso pasan dolientes seres de la vida cotidiana y tétricas figuras formadas en el aliento entrecortado de los sueños y apenas separadas de su abrazo. Se creería que las alude la estrofa de Tiútchev, el poeta romántico: «como el océano que ciñe la tierra así el sueño abraza nuestra vida»; los símbolos de sus obras parecen desprenderse de brazos abismales y ascender al nivel de su conciencia incomprensibles y herméticos. Se entiende que Andréyev no pudo, o no quiso, arrancar sus claves a estos oscuros mensajeros y hubo de darse por vencido ante secretos tan inaccesibles. Pero aún sin haber identificado a estos espectros de su subconsciente, él los utilizó en relatos y dramas sin saber de lo que eran símbolo. Esa impotencia de conocimiento psicológico queda patente en buena parte de sus obras donde hay un elemento escalofriante que enriquece el argumento con su aportación de terror, pero el lector comprueba que su simbolismo es insuficiente, que no llega a totalizar el cometido de su significado e incluso por un cierto aislamiento en el texto, parece un error de concepción lo que fue un acierto inicial.

Pese al gran talento de Andréyev, a su fértil inventiva, a la belleza del estilo, estos símbolos a veces son eclipsados por elementos no significativos o quedan sin culminar en su necesario desarrollo. A esto se debe el que la lectura de Andréyev en algunos casos desconcierte y cause la impresión de

estar ante un confuso secreto. Por alguna razón, el intuitivo Chéjov, que leyó a Andréyev antes de sus grandes éxitos, dijo en una carta a Olga Knipper: «Hay en él cierta falta de sinceridad y poca sencillez».

Por ejemplo, en uno de sus relatos más sugerentes, *Misterio*, es evidente esa confusión en el factor básico del argumento. Un estudiante es contratado como preceptor en un palacete aislado al borde del mar. Observa que el dueño de la casa se esfuerza, en las horas de las comidas, en ser divertido y casi pide a sus dos niños, a la institutriz y al estudiante que rían sus gracias. Pero en la lujosa mansión hay un orden, un silencio y una atmósfera lúgubre poco propicia a las explosiones de alegría forzada. Sin embargo, ellos deben reír e incluso bailar como autómatas alucinantes. En unas habitaciones del piso alto vive, al parecer, la esposa, a la que nunca se la ve; los sirvientes son en extremo discretos. Este planteamiento sugestivo y con connotaciones psicoanalíticas, se rompe cuando empieza a visitar al estudiante el fantasma de un hombre muy alto que le contempla por la ventana del jardín y acaba entrando en su habitación. No tiene conexión con la situación anterior y el estremecimiento producido por esa alegría que oculta algún drama ignorado, se eclipsa ante esta intromisión fantasmal que nada explica, aun en la lógica irreal de la fantasía.

A conclusión parecida se llega con una obra teatral de Andréyev cuyo argumento es coherente pero sin el preciso desarrollo de los símbolos para que el público los integre y pueda identificarse con la acción que ve en el escenario y, arrastrado por esa nueva vida en que se desdobra, goce la obra literaria como una enajenación vivificante.

Anfisa es una mujer de extraordinaria belleza que va a vivir en casa de su hermana porque ha roto con el marido. Pero se enamora de ella Fiódor, casado con la hermana, y se crea una situación de enervantes fricciones. En la casa habita una abuela sorda que parece oír todo y callar siempre; es como un testigo atemporal de los errores y la maldad. El drama transcurre con la presencia inquietante de esta vieja: ella conoce los choques de afectos opuestos, contempla fríamente cómo Fiódor destruye moralmente a su esposa y a Anfisa y pretende ser amante de la hermana menor de ellas. Por fin, Anfisa le mata y la abuela parece aprobarlo. Este personaje y la misma Anfisa vienen a

ser emblemas mudos que despiertan lógico interés pero no inteligibilidad y su función incompleta les resta eficacia literaria como si un exceso de intencionado efectismo no compensara la insuficiencia de la alegoría. Y al terminar, este drama nutre la certidumbre de que toda creación estética tiene una cohesión entre cada uno de sus elementos que cuando falla, condena toda la obra a perecer.

No obstante, la habilidad de Andréyev y su instinto de lo que era adecuado en todo momento, le hizo acertar de forma admirable en otras ocasiones; por ejemplo, en su cuento *De la historia que no acabará nunca* (en español traducido por *La llamada*) que expresa una ilusión quizá latente en tantos revolucionarios de aquella época. Una mujer despierta a su marido para decirle que durante la noche han levantado barricadas en la calle. No se dice quiénes ni por qué pero el marido comprende que ha de ir allí por un deber moral esperado mucho tiempo. Ella quiere acompañarle pero él la convence de que quede con los niños. Estos se despiertan y admiran la actitud del padre que se despide de ellos. Va a unirse con los que alzan las barricadas, en una decisión altruista que lleva al sacrificio por una supuesta revolución romántica. El cuento posee un maravilloso poder alusivo y es una breve obra maestra sin ninguna carga subconsciente que la enturbie.

Tras una niñez pobre y una juventud difícil, Leonid Andréyev estudió leyes en San Petersburgo y luego se dedicó a la literatura, logró el éxito a partir de 1901 –de su primer libro de cuentos se llegaron a vender en dos meses cuarenta y siete mil ejemplares–, y pronto alcanzó prestigio y dinero, en especial con sus obras teatrales.

De joven, leía a Schopenhauer, gustándole su negación de la realidad, y estaba influido por el misterio y el pesimismo de las obras de Maeterlinck y el modernismo. Tras la rápida aceptación de su primera fase, acaso intoxicado por la popularidad –en 1908 llegó al cenit de su carrera–, sufrió grandes depresiones y manía persecutoria.

Haberse convertido en un autor de moda podría atribuirse a que sabía utilizar el efectismo del horror unido a conclusiones pesimistas que precisamente coincidían con las que en muchas conciencias rusas se habían creado después de los acontecimientos revolucionarios de 1905 y la represión

subsiguiente.

Escribió mucho en aquella época de escepticismo e indiferencia política y recogió las ideas ambientales que el lector gustaba de encontrar explicitadas en literatura como un eco justificativo de su estado de ánimo. Inutilidad del esfuerzo, nulidad de las reglas morales y de cualquier sacrificio: en *Judas* glorifica la traición, en *Anatema* demuestra lo inútil de las acciones altruistas, en *Vida del hombre* sugiere que el mal es inevitable, en unos años en que la clase culta rusa, frustrada en sus esperanzas de libertad política, se inclinaba hacia el individualismo, el erotismo, el ocultismo como un equivalente de la fe en el mejoramiento colectivo y las reformas sociales.

Con el propósito de distanciarse de los compromisos en San Petersburgo, Andréyev se hizo construir una gran mansión cerca del golfo de Botnia. Un lujo que se podía permitir cuando ya había alcanzado un gran renombre y ganado considerable fortuna como autor de éxito.

En 1907 se instaló en aquel elegante palacete donde hasta su muerte vivió con su esposa, hijos y la servidumbre. Gracias a su gran conocimiento de la fotografía, Andréyev es uno de los pocos escritores que ha documentado gráficamente su vida cotidiana. Las amplias habitaciones decoradas con pinturas suyas y con temas de los grabados de Goya, que les daban un aspecto sombrío, las reuniones familiares, las comidas, los paseos por el campo y retratos de amigos escritores, todo se ha conservado.

Gozando de unos años placenteros, sorprende que Andréyev escribiera en 1914 un drama sobre la soledad, cuyo escenario único es una lóbrega casa, semivacía. Su propietario es un importante empleado de banca, Till, que ultima la barroca decoración de su próximo hogar matrimonial. Inesperadamente, todo queda frustrado al recibir una carta de la novia comunicándole que renuncia a casarse con él. Se suspenden las obras, los operarios que trabajan en ellas son despedidos y la casa se convierte en un lugar inhóspito. Todas las personas que la visitan, amigos de Till, demuestran ser tipos abyectos, dispuestos a la traición, a la estafa, incluso al crimen. Till los conoce bien pero los frecuenta porque se identifica con ellos y le divierte humillarlos, en especial a un tal Felusa que estaría dispuesto a asesinarle si pudiese cobrar su seguro de vida. Una noche, éste va a la casa con una

prostituta y Till se burla de ellos cruelmente, obligándoles a bailar con ridículos movimientos mientras toca en el piano «El vals de los perros». Esta melodía, muy popular en la época, habría de tener forzosamente un significado para Andréyev porque da título al drama. El carácter grotesco de toda la obra culmina en esta escena. Al final del último acto, Till abandona el escenario y suena un disparo revelador.

No es aventurado deducir que este final responde a la conciencia de una profunda soledad y al fracaso de un proyecto vital. Es significativo que esta obra no se estrenara hasta 1922, tres años después de la muerte de su autor.

Sus críticos, entre los que tuvo muchos enemigos, sugirieron que la carrera literaria de Andréyev estuvo regida por la doblez de su imaginación. Como un matemático desapasionado, escribía aquello que creía le podía convenir más por su repercusión en un público lector deseoso de determinadas emociones. De esta forma, al abrir sus libros se contempla una cabalgata de personajes abyectos o torturados, en las historias más terroríficas, con episodios sombríos y lacerantes: una acumulación de desgracias para producir espanto y el deseo de alejarse del mundo donde se originaban, y se permitían, tales horrores. Esto era lo que su público deseaba y él calculaba cuidadosamente producir aquello que era lo adecuado.

Así, cuando publicó el cuento *Tinieblas* (1907) se le acusó de atacar indirectamente al movimiento revolucionario, entonces él escribió *Los siete ahorcados* (1908) que era la exaltación de unos terroristas que van a ser ejecutados. El relato, que por cierto fue traducido a muchas lenguas, es un análisis psicológico de estos condenados, bastante convencionales en sus sentimientos.

Influyó en todos los jóvenes lectores de su época con la novela *Sashka Zheguliov* (1911) en la que se percibe claramente su método de usar clichés sentimentales o patéticos. Un jovencito de la clase media, por rechazo a su padre, militar autoritario, se une a una banda de campesinos sublevados de las que en 1905 abundaban en Rusia, que incendiaban las haciendas y se enfrentaban con los gendarmes, sin ninguna unión organizada con los partidos políticos. Esta lucha ácrata acaba en un desastre general y Sashka muere miserablemente. Este libro, falsamente romántico tuvo la acogida de una parte

de la juventud rusa y algunas de sus frases fueron expresión de las tensiones de unos meses llenos de expectativas. Para cuantos vivían preocupados por la suerte del país natal, el párrafo con que empieza la novela significó una hermosa definición de su destino: «Cuando sufre el alma de un gran pueblo, toda la vida está perturbada, los espíritus vivos se agitan y los que tienen un noble corazón inmaculado marchan al sacrificio».

Pero Andréyev no creía en lo que expresaban sus bellos párrafos y esto no debió vivirlo sin sufrimiento porque tres veces intentó suicidarse. Siempre estuvo escindido por un pensamiento dual, ya siendo adolescente reconocía, en su *Diario*, que en política era moderado pero con sus palabras se manifestaba progresista. Probablemente era una fractura entre la realidad rusa y las pulsiones de su subconsciente, que para él fueron una incógnita, lo que reconocía en otra bella frase: «Algunas veces en la profundidad desconocida del alma, algo llora o ríe, en tanto que el cuerpo yace inmóvil como un cadáver». Esa risa o llanto era la dicotomía de su inventiva y acaso a ella se debió que su obra fuese un producto frágil, circunstancial, y que pronto dejase de interesar. Hoy su memoria se guarda en la sala de un museo donde, sobre la mesa de trabajo que él usaba, una enorme rana de porcelana verde –símbolo quizá de las fuerzas ocultas– se ríe irónicamente, con un gesto triunfal.

Las memorias

Abrir un libro de memorias es retroceder a calles y ciudades olvidadas y contemplar hechos y rostros que para siempre desaparecieron. Puesto que la totalidad de nuestras vidas pertenece al pasado, se han de atravesar forzosamente las comarcas de la historia en las que sólo el recuerdo escrito puede alzar existencias acabadas. Leer las memorias de un escritor es entrar en la atmósfera acogedora de un café conocido donde están viejos amigos que distraídamente fuman su pipa o alzan la taza humeante. Si nos acercamos, contarán, sin sonido alguno en sus palabras, lo que fue su vivir y oiremos con asombro la variedad de sus aventuras y pensamientos. Así es leer las memorias de Iliá Ehrenburg, pobladas por los escritores de la primera mitad del siglo, la mayoría de los cuales ya no están en este mundo, que comunican al lector una densa herencia literaria en el fluir silencioso del roce de las hojas.

En la biblioteca de los libros rusos, espacios considerables están ocupados por memorias, recuerdos o diarios. ¿Por qué se escribieron? ¿Qué se proponía el que una noche se decidió a comunicar sus experiencias y tras acercar la luz, se inclinó sobre la mesa y escribió afanosamente? Acaso el que nunca habló a nadie de su vida íntima y guardó una reserva discreta, cierto día se sintió en la necesidad imperiosa de darla a conocer y dejar libre paso a los retenidos recuerdos, quizá incómodos. O bien, el que sintió el ayer y el hoy mezclándose extrañamente en su cabeza y quiso ordenar los materiales dejados por la existencia y se propuso desviar aquella multitud de fantasmas pretéritos e insistentes.

Siempre las memorias demuestran una valoración y una deferencia por la

propia vida que, pese a todas las adversidades, es un arca donde las joyas brillan en la oscuridad de la cueva que Aladino abrirá con su talento y su pluma.

Los rusos han escrito sus recuerdos, tristes o amables, de la infancia, los viajes, el arte, de sus esfuerzos en el trabajo, la lucha contra la injusticia, los horrores de la deportación o las tristezas del exilio. Unas memorias retroceden con nostalgia al pasado, en un intento de alcanzar lo ido y gozar de nuevo su dulzura, en un deseo de insuflar vida a figuras borrosas, de apariencias y sustancia ya irrecuperables salvo en la evocación. Otras memorias quisieran vaciar de agravios la experiencia acongojada y con mano implacable corregir lo que fue, rectificar, lavar heridas, producirlas en la misma proporción o más que las recibidas, y la cólera recorre las irritadas páginas justicieras. Hay memorias que fueron creadas por el hechizo del ser humano y una fila de personajes –amados o interesantes– se encuentran como si el motivo fuera tan sólo dar testimonio de caracteres, de rasgos personales, de fisonomías que aumentan de alguna forma el respeto por el otro, y así son las memorias del escritor soviético más importante del siglo, Konstantín Paustovski. Pero acaso otras memorias fueron hechas sólo para explicar, para autojustificar un proceder, una trayectoria de amores o de luchas en la historia que se desarrollan a lo largo de años tumultuosos de sangre y fuego, en los que se descubre el error y el éxito entre las tan necesarias palabras aclaradoras que echan luz en el pasado, porque «Las cosas y las obras que no están escritas se hallan recubiertas de tinieblas», ha dicho un ruso.

En Rusia dejaron memorias los luchadores por la libertad, como Vera Fígner, que escribió sus vivencias de la lucha terrorista, por lo que estuvo veinte años en presidio; los profesionales que enumeran las particularidades de su actividad: el médico Veresáyev, el director teatral Stanislavski, la escritora Anna Karaváyeva en *Hojas de eterno verdor* o Gorki con los tres volúmenes sobre su niñez, e incluso los príncipes, como Féliks Yusúpov que cuenta en un libro publicado en Francia en 1952 el lujo fastuoso en que vivían sus antepasados. No olvidemos el testimonio de una iniciación como es *Infancia, adolescencia, juventud* de Lev Tolstoi o el diario que su esposa llevó varios años, imprescindible para conocer al gran novelista y su ámbito

familiar. Porque los diarios cumplen los mismos fines que unas memorias y así se comprende leyendo el juvenil de Leonid Andréyev, encontrado hace pocos años, en el que se prevé todo lo que sería más tarde este novelista.

Entre tantas iniciativas es difícil hallar el móvil que origina esta clase de obras literarias. Quizá todos sus autores habían sentido que su vida fue distinta a como deseaban y decidieron escribirla en un intento de prevenir para que no se repitan y caigan iguales males sobre otros hombres. Pero el máximo valor se ha conseguido cuando, con unas memorias en las manos, el lector de pronto se sorprende y dice –pero, si esto es mi vida..., lo que yo viví– y se asombra y se alegra de que alguien lo haya escrito. Aunque dude y no recuerde bien aquel hecho o aquel dato y piensa «Yo hubiera deseado estar allí», y le viene a la memoria que hacía muchos años había tenido tal deseo que nunca pudo cumplir y ahora, al presentarse ante él, sonríe por la satisfacción de ver que otro lo vivió, como muchas mujeres se habrán sentido representadas en los recuerdos de Aleksandra Kollontái, la colaboradora de Lenin que fue embajadora de los soviets en Suecia, modelo de entusiasmo político y clara trayectoria feminista. El lector cree que acaso proyectó un deseo tan ardiente que alguien, parecido a él, lo captó y lo cumplió como una orden; también el que escribe memorias sabe que alguien las leerá y comprenderá en el futuro y las vivirá con él y los mismos sentimientos que le despertaron, despertarán en aquel desconocido.

¿Llegaremos a pensar que nadie ha escrito realmente sus memorias por el deseo puro de enumerar experiencias?

Tanto el príncipe Piotr Kropotkin, el teórico del movimiento anarquista, como Aleksandr Herzen, escribieron las suyas, que son parte de la historia político-social del siglo XIX, y en ambas se percibe que quisieron justificar su rebeldía, su oposición al zarismo, recabar una aprobación de la actitud que ellos tomaron. Ambas memorias describen magistralmente la Rusia antigua y en especial las de Herzen, son un archivo valioso de los sucesos políticos en Europa hasta 1870. Pero si queremos conocer aspectos importantes de la historia cultural rusa de nuestro siglo y los hombres que la animaron deben leerse las memorias de dos rusos contemporáneos, Iliá Ehrenburg y Konstantín Paustovski. Ambas han sido difundidas en Occidente y aunque parecidas en

extensión son diferentes. Las de Ehrenburg se consagran principalmente a los hombres ilustres en la literatura que él conoció; las de Paustovski reflejan más el mundo y los hechos rusos por los que atraviesan personas de los azares más opuestos.

En las que escribió Ehrenburg se encuentran las figuras conocidas cuyos nombres evocan épocas, acontecimientos, libros, la trayectoria arriesgada de la cultura; se deduce que pese a tantos horrores cometidos en el continente europeo, éste es capaz de ir creando una línea de pensamiento que ningún enemigo puede destruir. Escritas entre 1961 y 1965, el primer tomo lleva el título de *Años, gente, vida*, al que siguieron *Un escritor en la revolución*, *Los dos polos*, *La noche cae* y *Rusia en guerra*; dos años más tarde de publicado éste, el autor murió.

Iliá Ehrenburg recorrió medio mundo y tuvo amigos en muchos países. El escritor Ramón Gómez de la Serna le conoció en París en los años 20 y se asombró de su mirada agónica y penetrante –acaso la que se encuentra en tantos ojos judíos– pero aún más le asombró con sus libros, traducidos ya a muchas lenguas, y con su gran colección de pipas. Pasaron años, Ehrenburg hizo libros y viajes, presencié guerras, cruzó por España dos veces y a los setenta años se dedicó a escribir sus recuerdos que forzosamente son extensos porque todas las memorias deben serlo ya que resumen un largo tiempo que llena las páginas de hechos y perfiles. Él, como escritor nato, se refiere especialmente a la vida literaria que conoció, a su profesión en la que estuvo rodeado por tipos extraños e idealistas como siempre son los que crean algo. Iliá menciona a numerosas personas, por ejemplo al poeta Valeri Briúsov, al que dedica cálida atención. Su referencia de los escritores es admirativa, sin que trasluzca prevención contra ninguno, incluso los que tuvieron concepciones contrarias a él, los describe con benevolencia, enumera sus méritos y destaca algún aspecto valioso. Muestra esta comprensión, por ejemplo, con Alekséi Rémizov o con Marina Tsvetáyeva descritos ambos en notables bosquejos biográficos reconociendo noblemente su importancia para las letras rusas. Así mismo Ehrenburg cuenta el destino dramático, entre otros muchos, del poeta Konstantín Balmont al que en los principios de siglo se admiraba y se leía con pasión. De empaque aristocrático, barba cuidada,

pelirrojo, alto, caminaba con la cabeza erguida. A los diecinueve años comenzó a publicar poemas y a traducir con gran perfección y daba conferencias y recitales. Cierta frase suya que le define es: «Hay una maldición que ningún bien compensa: sentirse como todos, anónimo y vacío». Obtuvo la celebridad; hasta en español se le tradujo pero hoy extraña que aquellos poemas pudieran tener tal aceptación. Compañero de los simbolistas, aplaudido por los decadentes, influido por Nietzsche, tituló un libro tuyo *Seamos como el sol* y en él hay una estrofa que informa de su olímpico orgullo: «La potencia sugestiva y creadora de mi canto nada la iguala». Su altanera certidumbre debió de irritar a Maksim Gorki porque le dio contestación con una obra de teatro, *Los hijos del sol*, drama crítico contra los intelectuales imbuidos de superioridad y distantes de los problemas colectivos. Pero tras todos estos triunfos, Balmont, en 1920, huyó de la Rusia soviética y en París, en el exilio, envejeció. Ehrenburg cuenta que un día le encontró en los bulevares y que Balmont le preguntó si alguien le leía en la Unión Soviética. Ehrenburg tuvo compasión de su decadencia y le mintió, le dijo que sí, pero lo cierto era que estaba totalmente olvidado.

Las memorias de Ehrenburg ilustran de forma cautivadora sobre muchos de los grandes personajes de la cultura que él trató, y gracias a ellas se conservan gestos o tipos fugaces que de otra manera en ningún otro documento escrito se encontrarían, y una cierta luz de inmortalidad baña con sus intensos rayos las desvaídas o cenicientas imágenes periclitadas.

Otras memorias rusas sorprendentes son las que escribió el novelista Konstantín Paustovski, recuerdos bajo el título general de *Historia de una vida*, en seis partes correspondientes a distintas etapas suyas hasta los años treinta, y aunque no tuvo tiempo de proseguirlas constituyen uno de los libros más hermosos que se escribieron en ruso en el siglo XX. Comenzadas en 1956 y terminadas en 1964 son la historia de él mismo y de docenas de hombres y mujeres que conoció, que trató en intimidad o fugazmente; es la crónica de Rusia en las vicisitudes políticas de un período trágico e importante; es, a la vez, la descripción magistral y apasionada de ciudades y paisajes. Pero ante todo, es el documento fascinante del pensamiento vivo, capaz de honda penetración reflexiva y de estados emocionales, de un hombre de genial

talento.

La primera parte, *Años lejanos*, trata de su época en Kiev donde la familia se trasladó desde Moscú, donde él había nacido en 1892. *Juventud inquieta* es la del estudiante de bachillerato que la Primera Guerra Mundial fuerza a dejar estudios para ser tranviario, enfermero, periodista... *Comienzo de una época desconocida* narra la revolución del 17 de Moscú y la guerra civil. *Tiempo de grandes esperanzas* es la aventura diaria del escritor en Odessa. Los posteriores viajes por tierras del Cáucaso se encuentran en *Correría hacia el Sur*. *El libro de las peregrinaciones* es el regreso a Moscú y el comienzo de una actividad literaria, ya profesional, como correspondía a los éxitos que obtuvo con obras importantes en el 1932 y 1934, a partir de cuyos años se consideró a Paustovski un autor consagrado.

En estas memorias tienen gran espacio las peripecias y condiciones materiales de la vida rusa pero sobre todo la sucesión sorprendente de tipos psicológicos de enorme variedad caracterológica. Y, a la par, un trabajo minucioso de descripción paisajística, en la diversidad geográfica rusa, simultáneamente al fluir de los sentimientos porque Paustovski no oculta que éstos siguen los pasos de su maduración que es, en parte, la aceptación de lo que en el mundo es valioso y que debe descubrirse y asimilarse.

Paustovski consigue la unidad entre las referencias biográficas y el ámbito social, abarcando la plenitud de un entorno complejísimo. El autor nos habla de una vida difícil y dura pero hay en él tanto interés por gente y hechos que se impone su sentido, no optimista pero sí gozoso, ante la variedad de sus curiosidades por la realidad, sin renegar de lo penosamente que vivió. Sin embargo, de toda esta larga biografía se desprende una suave tristeza y en sus libros flotan jirones de melancolía.

Debido quizá a su interés por inquirir en los caracteres y a su expectativa ante las incidencias sorprendentes del vivir, Paustovski demuestra en sus memorias una recóndita admiración por los materiales que el pasado deja en la mente aunque tales dones conlleven sufrimiento, y aprecia tanto todo lo grabado en la movediza arena de la memoria humana que quiere resucitar los recuerdos allí donde estén remansados: en cierto pasaje de una novela suya dice: «Tengo una debilidad; el deseo de empujar a todo el mundo a escribir.

Se encuentra gente que ha vivido muchas cosas interesantes. Llevan consigo el equipaje de su pasado, lo derrochan en efímeros relatos a compañeros de la casualidad o, aún peor, lo hunden en ellos mismos. La pérdida de estos espléndidos temas me causa siempre una gran pena».

Tantos frutos de imaginación y de inteligencia condensados en las extensas memorias hacen pensar si éstas corresponden o no a la verdad, si son, en general, el resultado del anhelo de una conciencia atribulada y lo que el autor fue escribiendo –como lo hicieron los escritores rusos bajo lámparas de petróleo o velas de blanca estearina–, lo que allí se elaboró fue una creación imaginativa formada en días y en noches de insomnio, en el largo desear lo distinto a lo vivido. Nadie entonces habría escrito memorias sino todas, como largo sueño, serían un tenaz esfuerzo de reducir y alejar la nostalgia. Quizá las memorias se inventan, se fantasean al trazar la historia de la otra persona que el autor pensó ser. Quien se decide a escribirlas va reconstruyendo su vida de tal forma que no separaremos nunca lo real de lo imaginado. Y así las memorias se convierten en una larga novela inventada.

Pushkin: inmortal poesía

Si el basalto más duro se disgrega, si la montaña más alta se erosiona y redondea, ¿cómo no se inquietará el poeta ante la desaparición de su obra, unida a la hoja de papel rayado por la tinta, oscurecido por la humedad o envejecido en una estantería polvorienta?

Los poetas se preguntan qué suerte correrán sus creaciones; sienten lo efímero de las palabras o del vehículo que forzosamente les dará permanencia: la tablilla cocida, el papiro, el rígido pergamino o el papel, amenazado siempre de convertirse en pavesas.

El sueño del poeta es ambicioso: quisiera que sus pensamientos quedaran grabados en planchas de acero, en dura piedra, que resistiesen el furor de los siglos o el roce insistente de los cambiantes gustos; quisiera que sus palabras se extendiesen por el mundo y alzaran una bóveda de luces estelares sobre los países más remotos, igual a un firmamento rutilante. Sueñan con que sus libros lleguen a ignorados lectores e insuflen aliento en quienes leen poesía con el fin de hallar respuestas, ungidos por sus rimas en un óleo benéfico de exaltación y asombro.

Pero la pervivencia de la poesía está amenazada por la subordinación al alfabeto y el poeta recela que aquella íntima confianza suya se borre entre las iras del acontecer diario y como ceniza se disperse en las sombras. Por eso Aleksandr Pushkin en cierto poema para un álbum, declaró estar tristemente seguro de que su nombre, escrito en aquella página, sería «semejante al dibujo de una inscripción sepulcral en un idioma desconocido».

Parece que el pensamiento poético verdadero, como fue el suyo, técnicamente perfecto mas con una materia de sabiduría y sustancia de nobles

sentimientos, se dispara hacia el futuro y cobra allí más importancia que en el presente donde se crean las palabras. Este poeta dice en «Si la vida te desencantó»: el corazón vive en el porvenir; el presente es desalentador; todo es momentáneo, todo es ido y lo ido es amado. En este impulso de subsistir en el futuro, muchos poetas fueron mensajeros que llegaban anhelantes, anticipándose a los acontecimientos que vería el mundo. Ese intenso esfuerzo de existir en lo que aún no es –para salvaguardar las palabras y llevarlas hasta los que nacerán decenas de años después– hace que se rompan las fronteras del tiempo y el anhelo del poeta alcance a lo porvenir y ponga en las manos de alguien su libro, al cual hablará como destinado precisamente a él. Y el pensamiento del lector retrocederá, atraído por una lejana simpatía, y el poeta en un momento de silencio percibirá esa comunicación afectuosa que acaso él cree le llega del pasado pero es del futuro inimaginable. Y el poeta en su intimidad percibirá que alguien piensa en él, no sabe bien dónde, y esa existencia invisible de un lector futuro le confortará y ya, en lo afectivo, ese entendimiento quedará anudado. Y así Pushkin lo presintió cuando escribió que la propietaria de aquel álbum exclamaría: «alguien se acuerda de mí, hay en el mundo un corazón donde yo vivo». Anudado hasta el punto de que cuando una mano armada de larga pistola apunta a Pushkin, el lector tiembla porque va a oír el disparo y a sentir el balazo en su cuerpo, rodeado de un paisaje de abedules desnudos y nevados.

Pero la supervivencia de la poesía es dudosa y el presentimiento de muerte que se encuentra en tantos poemas rusos es señal de que, convencidos de lo perecedero, creen que de su existencia nada sobrevivirá. En un diálogo el poeta reconoce: «Cada día, cada año mi pensamiento los sigue intentando adivinar en ellos la fecha de mi futura muerte».

Muchos presintieron el final quizá por vivir en la soledad indefensa que requiere toda creación. Pushkin cruzó solo las largas avenidas de San Petersburgo, bebió solo la copa de topacio que a veces da el olvido; si viajaba, iba solo, solo en los alegres saraos o en los lentos paseos de la melancolía o en el tranquilo destierro de los campos. Estaba solo cuando el único disparo le hirió de muerte en la misma soledad del desafío que él odiaba; solamente en compañía de un poema inacabado.

Al morir un poeta queda un enigma planeando sobre sus restos: el secreto de su destino en lo porvenir y quien contempla su cadáver se pregunta qué vestigio quedará de aquella fuerza, de aquella mirada. Cuando la muerte ha respirado junto a un hombre, cuando su soplo le ha rozado las mejillas, una cortina cae pesadamente y hace vana esperanza descubrir el futuro de su pensamiento. Zhukovski quedó a solas con el poeta yerto, estaba en su despacho donde le pusieron cuando llegó herido, extendido en un sofá, rodeado de sus libros, sus papeles y objetos, envuelto en luz invernal, luz confidente de agonía y de dolores. Zhukovski describe aquel momento: «Estuve mucho tiempo ante él, solo, mirando con atención al muerto, fijamente a los ojos; los ojos estaban cerrados [...] me parecía que a él, en aquel instante, se le presentaba como una visión [...] y yo quería preguntar ¿qué ves?». Quizá porque sabía que Pushkin no sería absorbido por el silencio que entonces le callaba y ya estaba proyectado en el futuro y su voz inaudible pasaría tanto a los sueños murmurados en voz baja, a las cuerdas de un instrumento íntimo, como encendería las razones de la exaltación y la sonrisa feliz o la rebeldía. Si el poeta callase habría una mayor opacidad en la historia y en los ánimos pues sus palabras son el fluido beneficioso que, llegando a personas afligidas, despertará y activará en ellas la necesidad de libertad, la solicitud de gozar del amor, el arrebató de la belleza, el ritmo de voces consonantes, el descubrimiento de secretos nunca antes revelados fuera de la conciencia.

Sólo en contados casos el poeta presiente el bronce de la estatua: un día sus pómulos, su largo abrigo, sus pies duros pegados al basamento, le perpetuarán pero él se siente frágil como si fuera mero portador de la palabra o intermediario entre la sensibilidad colectiva y *ese* hombre del futuro.

No obstante, no se resigna a desaparecer como individuo. En su «Elegía» está la exclamación, unos años antes del desafío mortal: «Pero yo no quiero amigos, morir: yo quiero vivir para soñar y sufrir», y ese sueño al que se refiere es el perpetuarse después de la muerte por la perennidad de sus versos, como predijo de una forma sorprendente, milagrosa, anunciando su fama póstuma en «Monumento»:

y mi fama correrá por la gran Rusia
y me nombrará todo el que viva en ella:
el altivo nieto de los eslavos, el finés, el hoy salvaje
tungús y el calmuco amigo de la estepa.
y largo tiempo seré amado por el pueblo
pues nobles sentimientos desperté con mi lira
pues en mi siglo cruel glorifiqué la libertad
y exigí clemencia para los caídos.

Desde su final trágico han transcurrido más de ciento cincuenta años y ni uno de sus poemas ha sido olvidado; quien los lee puede percibir que expresan sus sentimientos más imperecederos, más hondos, más queridos.

Padres e hijos

En un tétrico capítulo de la vieja Rusia dos figuras se contemplan frente a frente. Dos figuras que han vertido sobre los ánimos tanta amarga clarividencia como sufrimientos los hielos o las hambres. Son estos personajes, un hombre sentado en lujoso sillón mirando fijamente a un joven pálido y enfermizo que está ante él, de pie, con los ojos bajos. Se encuentran en una sala con frío pavimento de losas blanco y negro, en la que hay una mesa cubierta de un tapete tras la que se ve la chimenea apagada.

Son los dos protagonistas de un cuadro del pintor ruso Nikolái Gue, que representa la entrevista final entre Pedro I y su hijo Alejo tras la cual éste, acusado de traición, fue al tormento y a la muerte.

Muchos hijos han contemplado este famoso cuadro y han percibido que ellos eran un Alejo tembloroso ante el padre autoritario que representaba en el seno de la familia al autócrata, al poder unipersonal del zarismo. Este padre es un personaje literario ruso en la extensa serie de injusticias cuya denuncia los escritores consideraron estaban obligados a hacer.

Desde muy antiguo había una dramática tradición de autoritarismo del padre de familia sobre hijos y esposa, costumbres medievales que en el siglo XVI quedan codificadas en el tratado que un monje escribió –el libro *Domostrói*– para dar consejos prácticos al cabeza de familia sobre la organización del hogar. Y acerca del comportamiento que debe tenerse con los hijos, dice lo siguiente: «Si quieres a tu hijo, dale golpes; te alegrarás más tarde [...] No rías ni juegues con él pues si tú eres débil en las cosas pequeñas, lo sufrirás en las grandes. No les des libertad en su juventud, rompe su corazón mientras crece cuando no te obedezca porque si no, tendrás

problemas, sufrimientos, daños en tu casa, pérdidas en tus bienes, desprecio de tus vecinos y la burla de tus enemigos».

Al autor de este libro, el monje Silvestre, podría atribuirse el golpe con el que Iván IV el Terrible mató a su hijo de un bastonazo, tras una discusión.

Otros hijos que soportaron una educación coactiva, tienden la mano hacia el estante de los libros rusos y buscan allí el espejo de su sufrimiento, acaso a nadie comunicado porque el proceder de los padres ha sido sacrosanto. Pero también los que gozaron de una infancia feliz y no tuvieron reproches que hacer, pueden encontrar en otros autores la descripción amable de sus primeros años.

Con la conciencia de libertad llegada con el siglo XIX, ciertos escritores se atrevieron a hacer suya la defensa de estos hijos, aunque ya en 1782 Fonvizin hizo una crítica de los prejuicios de la mala educación de unos padres ambiciosos en su comedia *El ignorante*. Una galería de hijos justamente rebeldes –decididos unos, sometidos otros– dan su ejemplo en esa biblioteca rusa y su actitud tiene lugar incluso en fechas anteriores a las que en Occidente se hicieron vigentes tales rebeldías.

Las muchachas creadas por el dramaturgo Aleksandr Ostrovski, que escribió a partir de 1850, son las mismas hijas de familia burguesa que en la década de 1870 se independizaban y frecuentaban las escuelas o marchaban al extranjero a seguir cursos en universidades: la protagonista de *Corazón ardiente*, que resiste la coacción del ambiente doméstico, o Katerina, de *La tormenta*, que huye del hogar marital –«ir a casa es lo mismo que entrar en una tumba»– y acaba suicidándose. En esta obra, el joven marido de Katerina, pese a su pasividad, grita a su madre la acusación realmente audaz, de que ella es la culpable, como suegra, de la desgracia que con la muerte de la muchacha ha caído sobre todos. En este caso, la suegra, como la madre o el padre, ejerce una autoridad destructora, tema predilecto de Ostrovski: el enfrentamiento de hijos con padres egoístas y enemigos de cualquier libertad, como en el drama *Hace falta suerte para que triunfe la verdad* o *El corazón no es una piedra*. Muchachas tan modernas que Larisa, en *La sin dote*, se adelanta un siglo a la expresión hoy habitual, y se reconoce cosificada por la carencia de libertad: «Yo soy un objeto y no una persona [...] Por fin he encontrado la palabra que

me define», grita desesperada. También Vera Pávlovna, de la novela *¿Qué hacer?*, de Chernishevski, logra su liberación escapando de las limitaciones impuestas por sus padres y conquistando el derecho al amor sin trabas convencionales.

Iván Turguénev, en su célebre novela *Padres e hijos*, al plantear el choque entre dos generaciones –los viejos nobles y los hijos estudiantes de ciencias naturales, positivistas y materialistas– no exagera la fricción entre ambos. Los discursos comedidos, las caras de descontento son las muestras de esta fractura que en general tuvo caracteres más trágicos y terminantes. Mas para este escritor, el rebelde es un descontento, un necesitado de afecto, un aspirante al amor y, a veces, un pedante. Así que prefirió trazar personajes de comportamiento sereno aunque atormentados pero nunca violentos y en sus obras aparecen padres egoístas pues así lo fue su madre, Varvara Petrovna, una verdadera tirana sobre siervos, criados y sus propios hijos, tal como la describió en el cuento *Mumú*, un ama que ordena matar al perrito del portero, única compañía que tiene por ser subnormal, en razón de que le molestan sus ladridos. O se recordará también al padre altivo e indiferente de *Primer amor*, en cuyas páginas hay un bello análisis de la herida que en el ánimo de un adolescente produce tal actitud, junto a una madre insegura y temerosa. Nunca las madres de Turguénev son tiernas; cruzan por sus novelas adustas o airadas.

Con estos precedentes, la novela *La madre* de Maksim Gorki fue una verdadera innovación en el concepto de la madre tradicional, ser pasivo y gris: aparece una madre que ayuda a su hijo en las tareas revolucionarias y al ser éste detenido, le sustituye en el trabajo de agitación.

Sin embargo, otros autores describieron la familia con tintas plácidas exentas de toda crueldad, como Serguéi Aksákov en su *Años de infancia del nieto Bagróv* o el conde Lev Tolstoi en su trilogía *Infancia, adolescencia, juventud*, con padres en armonía y comprensión, en sosegados ambientes de bienestar. «Feliz época la de la infancia, época que nunca ha de volver», dice.

Pero las costumbres del autoritarismo se conservaron tanto tiempo que Leonid Andréyev, bien entrado ya nuestro siglo, describe en el protagonista de *Sashka Zheguliov* a un jovencito víctima de la falta de afecto del padre, un militar enérgico que un día, en un desfile, quiso subir al niño a su caballo pero

Sashka se asustó y se negó, y el padre le llamó cobarde. Pasaron años y esta vejación no la olvidaría: una noche «ya dormido, Sashka soñó que renegaba de su padre» y para liberarse de aquella ofensa se lanzó a la lucha contra el poder establecido, personificación del autor de sus días.

Del enfrentamiento con el padre, del resentimiento que mueve a los hijos cuando aquél ha sido cruel, fue su intérprete más documental Fiódor Dostoyevski. *Los hermanos Karamazov* tienen como tema de su argumento el simbólico impulso de matar al padre, dando un sentido mítico, y acaso autobiográfico, a este oscuro instinto. En un momento del juicio que se celebra por la muerte del viejo Karamázov, su hijo Iván grita, refiriéndose al público que llena la sala del tribunal: «¿Quién no desea la muerte de su padre?... Matan al padre y luego fingen asustarse... Todos desean la muerte del padre. Un insecto se come a otro insecto».

Durante muchos años imperó la creencia de que Dostoyevski estuvo obsesionado por la idea de la muerte del padre, pues al parecer el suyo murió de forma violenta, según declaraciones de un hijo suyo y según el libro de recuerdos *Vida de Dostoyevski*, de Liubov Dostoyevski, la hija del novelista que afirmó este triste final. Cuenta que el abuelo Mijaíl era severo pero nunca maltrató a sus hijos, a los que daba lecciones de latín. Incluso en ideas era más avanzado que los de su clase y llevó a sus hijos a la costosa academia Chermak porque en los centros oficiales de enseñanza los castigos físicos eran terribles. En las fiestas hogareñas, los niños recitaban poemas ante la madre y sólo al morir ésta fue cuando el doctor Dostoyevski se dio a la bebida, se hizo avaro y cruel. El doctor vivía en su pequeña posesión, en el campo, y los aldeanos le temían, un día apareció muerto en el coche, al parecer ahogado con los cojines del asiento.

En este supuesto asesinato se basó Freud para escribir, en 1928, su ensayo *Dostoyevski y el parricidio* con el que intentó explicar el sentimiento de culpabilidad latente en el novelista. Interpretó que los ataques de epilepsia eran el trauma originado por su deseo profundo de que el padre muriese. Freud dice: «Perdura en Dostoyevski el odio al padre, su deseo de muerte contra aquel padre cruel». Y por haber interiorizado esa tendencia, fue un escritor que repetidamente describió personajes culpables. Se ha querido ver en Iván

Karamázov al mismo Dostoyevski en sus veinte años, como ciertos personajes de la novela recuerdan a los hermanos de Dostoyevski: el mayor, Mijaíl, era alcohólico y Nikolái, el pequeño, fue incapaz de realizar ningún trabajo.

Desde el ensayo de Freud y el libro de Liubov, la opinión generalizada admitía la muerte violenta del padre, pero un estudioso soviético, Guennadi Fiódorov, reveló en 1975 sus investigaciones sobre este episodio y afirmó que Mijaíl Dostoyevski no fue asesinado sino que murió de apoplejía, testimoniada por dos médicos y en dos juicios que se celebraron para aclarar su muerte. Añade este investigador que no fue un padre cruel ni bebedor sino un médico eficiente y sensato.

Si fuera cierto el odio de Dostoyevski a su padre se comprende la conmoción que debió sufrir al unirse a un grupo de intelectuales rebeldes contra el zar-padre y ser descubiertos. Condenados a muerte, Dostoyevski sentiría aún más humillante su agresividad cuando en el último momento los hijos díscolos fueron indultados por el zar, aunque enviados a trabajos forzados. No es extraño que Dostoyevski volviera de la deportación con la conciencia de que debía agradecer este gesto magnánimo del poder patriarcal y por ello hizo suyas las ideas más reaccionarias hasta el punto de que Freud dice: «no quiso ser un maestro y un libertador de la humanidad y se situó al lado de los carceleros. El porvenir cultural de la humanidad tendrá muy poco que agradecerle».

El hijo culpabilizado absorbe la figura odiada y su agresividad se vuelve contra sí y se convierte en padre y, aun detestándose, reafirma la autoridad paterna y la defiende. Por esta ley psicológica que perpetúa los errores humanos, vemos a los hijos convertidos en padres: lo que a ellos les hicieron, lo aplicarán a los suyos; haber sufrido no les aconsejará no hacer sufrir sino que, en cuanto son padres, serán tiránicos y castigarán su propia carne como arrastrados por fatal tradición.

Los hijos, al no poder escapar a la voluntad que se les impone, se tornan pasivos como los tristes hermanos del drama de Gorki *Los pequeño-burgueses*, de 1902, Piotr y Tatiana, cuyas perspectivas e ilusiones son ahogadas por la represión de su padre, Bessemiónov, el comerciante símbolo del egoísmo. Solamente un ahijado de éste, Nils, que es metalúrgico, se rebela

y escapa a la tiranía como una propuesta de futuro, pero estos rebeldes, prematuros para su época, son maltratados por la realidad de una sociedad cerrada, como el joven protagonista de *Mi vida*, novela de Antón Chéjov, víctima de ese paso audaz hacia la emancipación. He aquí por qué la figura flácida y temerosa de Alejo en el cuadro de Gue, acorralado por las palabras de Pedro, descubre en su torva mirada al traidor: como única forma de rebeldía había huido de Rusia y había intrigado para destronar a su padre, y destronar es una forma de matar a un monarca.

Ojos recelosos y prevenidos se alzan hacia la figura ecuestre de Pedro I que está en la plaza del Senado, en San Petersburgo: estatua de bronce de caballero altivo, de gesto dominante. Sobre su caballo encabritado señala algo con la mano derecha y todo su ademán está compuesto para producir el temor y respeto necesario al padre amenazador. Pedro I está allí como símbolo de un poder ilimitado, pero la historia monumental de la ciudad descubre que si toda la figura fue modelada por un gran escultor francés, Étienne Maurice Falconet, la cabeza airada fue obra de una joven, Marie Collot, cuñada del escultor, el cual se la encomendó para estimularla así en su vocación, y el que manos femeninas trazasen el gesto varonil, y que su bigotillo y las crenchas fueran hechos por una mujer, pone al monarca en manos enemigas, recibiendo prestado su gesto altanero, y hasta su corona de laurel parece un adorno irrisorio que le colocó la muchacha francesa, vengando así a cuantos le contemplaron con recelo y tristes recuerdos imborrables.

Lengua rusa

No bien queda fijada en la hoja blanca la palabra que traza la escritura, ésta se transforma en una forma viva y a las letras así dibujadas, a su línea sutil y sinuosa, pasa la tensión del ánimo que las formula, y todas las pasiones, ensueños y quimeras descienden hasta las yemas de los dedos y en la personal caligrafía se condensan. Quien escribe con vehemencia deposita en la letra una parte de ella, cual todo sentimiento contenido que con la tinta se mezcla y así queda sujeta a la hoja de papel, a la nota, a la correspondencia, y cuando unos ojos vuelven a leerla ponen en libertad esa emoción latente que se difunde igual al resplandor de una casa incendiada que proyecta largas sombras impensadas.

Y así es el singular destino de cuanto fue escrito. Una lengua no muere ni envejece por quedar encerrada en el estuche de una encuadernación o prendida en amarillas páginas dejadas en olvido. Como un impulso soterrado, inmaterial, auténtica esencia del espíritu, sobrevive al abandono y a las persecuciones, y cuando pasa de unos a otros se enriquece o se empobrece, mas conservando siempre la fina trama del razonamiento. Una palabra escrita pervive y estremece aun retenida por milenios, aprisionada en los signos de incomprensibles alfabetos.

Un escritor ruso cierto día sintió la herida de ir envejeciendo: es cuando el pensamiento retrocede y regresa por recónditos caminos hacia el origen de la biografía, y allí encontró sus comienzos, tartamudeo infantil de la lengua que él usaba para escribir sus libros año tras otro. Y no sólo sintió nostalgia de aquel aprendizaje del idioma sino inquietud por su tierra, atribulada entonces por hechos luctuosos, y cuando el alma está de luto se habla a sí misma, en

monólogo que puede ser un poema.

Dolorosos acontecimientos en los que se oían órdenes y disparos y pasos precipitados en campos o calles solitarias, en que un grito desesperado era ahogado por duras rejas y puertas aceradas y muros de piedra tapizados de humedad verdosa. Y este dolor, sufrido por jóvenes que decididos iban al sacrificio, incrementaba en el escritor su zozobra al comprobar la inútil gestión del pensamiento.

Entonces, en su casa de París, aunque aislado de aquellos colectivos sufrimientos que no obstante vivía como suyos y que polarizaban su meditación, cogió la pluma y se dijo a sí mismo:

En los días de duda, en los días de penosas cavilaciones,

pero éstas no eran sólo por unos meros sucesos sino porque se estaba prefigurando el futuro lentamente, lo que sería el devenir del viejo imperio ruso pues a tal hecho gigantesco contribuía el acto más insignificante, más pequeño. Sí, era el destino de todo un país que iba a ser arrastrado por el error a los horrores, y a continuación escribió:

sobre los destinos de mi patria...

y en la soledad de su habitación de trabajo sintió crecer la angustia conocida, y al buscar un consuelo de las preocupaciones, se murmuró en tono confidente:

mi único sostén y apoyo eres tú

y buscó el consuelo como un contacto nacarado en una herida y sólo esta evocación breve le hizo compañía, tan imprescindible en momentos en que teniendo todo, se sentía abandonado de la suerte, pero ante sí vio a quien podía llamar su constante compañera, entidad concreta, presencia fiel,alzada en la soledad esencial del creador y reconoció quién era:

oh, grande, poderosa, veraz y libre lengua rusa

porque gracias a su rica arquitectura él era un escritor, y ella representaba el instrumento de su inteligencia, el artificio de la pugna diaria para contar aquello que necesitaba dejar en libertad, con veracidad, con magnificencia, decir a los otros lo que sabía de sí y de la ardua, difícil tarea del existir.

El lenitivo de su desconsuelo era salvarse de la incertidumbre y, muy consciente, su pluma escribió:

Si no fuera por ti...,

pues sentía que como escritor, dependía de ella:

¿cómo no caer en la desesperación

la que tantas veces le había amenazado en forma de bruja negra, de enfermedad, de falta de dinero o por las decepciones de la historia patria,
viendo todo lo que sucede en casa?

Pero se sintió ruso a pesar de que entonces ser verdadero ruso era humillante, estar acosado, sometido, o ser cómplice de toda esclavitud, pero sobre el oprobio impuesto por la tiranía, él se identificaba con una esencia vital que florecía allí en los sentimientos contradictorios que condescienden hasta el perdón, hasta la pereza, en caracteres pacíficos e impenetrables, en una exaltación que acaso alcanza la crueldad pero que da grandeza a las pasiones o las transforma en mirada compasiva, y de tales gentes que atravesaban calles embarradas o caminaban por bosques oyendo el cuclillo de primavera, o trabajaban en un ancho río aserrando madera o en un trigal, y a lo lejos miran las columnas de humo sobre una aldea, Iván Turguénev no pudo tener duda y terminó:

Imposible es creer que lengua semejante no le haya sido dada a un gran pueblo.

Un pueblo crece en una tierra y ésta queda impregnada de cuanto allí se dio y fue esparcido por el viento. A cada momento del día se le dan palabras y cada palmo de suelo recibe su palabra adecuada y la gran extensión que rodea al que habla es comprendida y explicada con palabras, aunque no se pronuncien, pensadas.

Iván Turguénev escribió este poema en prosa meses antes de enmudecer para siempre, mas otro escritor ruso, Konstantín Paustovski, concretó una nueva sugerencia, la que hermana sigilosamente la lengua y el paisaje, posibilidad luminosa de que la lengua forme unidad con los campos y la riqueza física de una geografía y así lo escribe: «La plasticidad y belleza de la lengua rusa tiene relación misteriosa con la naturaleza, con el murmullo de las fuentes, el canto de las grullas, el cielo al atardecer, la niebla y el juego de las hojas en otoño». Esta contemplación serena, melancólica, es la del que ha pisado despacio los campos murmurando palabras que de alguna forma se

convertían en arbustos, en tierra oscura, en hierba dorada y volvían a él suscitándole imágenes internas del paisaje que ante sí tenía, en el que maduraba su sensibilidad, su inteligencia. El que ha estado mucho tiempo en exilio o destierro, hablando con esfuerzo largos meses un idioma imperfecto, descubre la fluidez del lenguaje natal y esa conciencia de su perfección brota espontáneamente. Tal era el caso de Turguénev, no obstante hablar con facilidad lenguas europeas por su larga estancia en Occidente. Mas una lengua extranjera puede ser amada y aun necesitada y entonces la lenta adquisición de sus vocablos es un triunfo y cada día acerca a una conquista que llena de orgullo, de confianza, de posibilidades de hacerse comprender, que es el primer paso para ser amados.

Su lengua era la de Pushkin, la de Gógol, la de Chéjov, lengua rusa que atrae como un enigma, difícil como amante desdeñosa, indiferente al largo, perseverante estudio. Poco a poco entregas tus secretos pero haces desear tu condescendencia y el seducido por pequeños dones entrevé la belleza de conquistar tu todo. Pero siempre reservas zonas inasequibles que escapan al que ha quemado sus ojos en contemplarte, siguiendo tus alfabéticos perfiles, murmurando vocablos ignorados, frases rotas por el desánimo como entrecortado lenguaje de solícito amor insatisfecho.

Te oigo musitada en la imperceptible tristeza, en la amistad, en la calle vacía junto al canal Fontanka, en el umbral de una casita de madera, en los ojos de una mujer ilusionada, y siempre entre copos de nieve silenciosa que no te hacen callar.

Háblame lengua rusa: te escucho en el fluir de los anchos ríos. En la blanca corteza de los abedules, yo leeré tus palabras.

Eterna cuna de Nikolái Rubtsov

Marchan los huérfanos a la par de la Historia.

En tardes de hospital, en desfiles de guerras victoriosas, entre incendios o fusilamientos, tras furtivos abandonos, ellos pasan discretos, compungidos, con flores en las manos, con la mirada clavada en el lugar vacío que unas figuras idas jamás han de llenar. Forman legión tras las guerras e inviernos inclementes. Dolor que no podrá evitarse nunca y que empuja la espalda de hombros encogidos a la busca constante del afecto perdido.

También hay huérfanos en los libros rusos y muchos escritores conocidos carecieron de padres y en aquellas páginas en que dejaron constancia de esta ausencia, el lector percibe que es hermano suyo.

Lérmontov con diecisiete años escribió un poema en el que declara su soledad, se siente ajeno a todo: «tras ellos, yo quedé solo, huésped inoportuno en el banquete de la vida»; Ostrovski, el dramaturgo, perdió la madre muy niño y el recuerdo le hizo dar una especial ternura a los papeles femeninos en sus obras; Gorki, fue criado por su abuela, que le enseñó a conocer el nombre de las plantas y le dio la noción de cariño... La lista es larga hasta hoy mismo, cuando el poeta soviético Oleg Chujotsev cuenta cómo se encontró de pronto sentado a la mesa con sus padres que ya no eran de este mundo. Y él les dijo: «¡pero estáis muertos!» y le contestaron «no hables de lo que no sabes». Y después de beber como en un día de fiesta, se levantaron y desaparecieron.

De esta forma los huérfanos lo cuentan, insisten en su único tema; sus palabras, a veces, son monótonas:

Mamá murió. Papá se había ido al frente.

Una vecina mala no me dejaba salir.

Recuerdo vagamente la mañana del entierro,
el pobre paisaje visto por la ventana.

El que esto escribe es Nikolái Rubtsov, un poeta de nuestros días que a los ocho años quedó sin padres. Vivía en un pueblo cerca de la ciudad de Arjánguelsk y allí sintió por primera vez el extraño vacío:

Pero ¿de dónde aparecieron en la habitación
—como del suelo— la penumbra y la humedad?
Hasta que un día todo cambió.
Vinieron unos extraños y me llevaron.

Es el destino fatal del orfelinato; allí siguió estudios. A los dieciséis años pretendió enrolarse como marinero pero no lo consiguió; era pequeño, enjuto, de rostro delicado. Fue admitido como maquinista, y en los primeros poemas juveniles se percibe su amor al mar. A los veintidós años, en 1959, llega a San Petersburgo pero tienen que pasar aún seis hasta que aparece su primer libro de poemas.

Como huérfano intentaría el desesperado consuelo del recuerdo. Más tarde buscó un interlocutor para la conversación que no pudo tener con su madre; cuanto él necesitó decirle y ser escuchado por ella y respondido, aun de esa forma distraída en la cual se percibe la comprensión y la atención; cuanto torpemente, a medias palabras, no le dijo y su respuesta no llegó aunque fue escuchada con devoción porque estaba destinada a informar de manera indeleble sobre el mundo, Rubtsov se lo dijo al paisaje natal. Tras largos ratos de insoportable silencio, de no oír palabra alguna, prestó atención a los ruidos de la materia viva. Acaso fue atraído por el susurro de la nieve llamando a la ventana una noche de invierno; luego, le interesaron los roces de la brisa una tarde de la esperada primavera o el borboteo del suelo hartado de agua en las largas lluvias de septiembre.

Un nuevo afecto le rodeó: era una unión inconcebible y desgarradora pero el sosiego vino a ocupar el lugar de la angustia: miró en torno suyo el campo, la tierra oscura en la que crecen y se alimentan miles de brotes tiernos de complicada urdimbre y cada paso fue una evocación materna, personificada a

partir de entonces en la diversidad vegetal de la vida del paisaje, en el espacio inmenso ahora lleno, que rodeaba al huérfano.

y el recuerdo vuelve como un pájaro
al nido en que ha nacido.
y en torno a este amor imperecedero
por los pueblos, pinos y bayas de Rusia,
mi vida gira invisible
como la tierra en torno de su eje.

Él es el eje de aquella materia indecible, blanda, olorosa, que le soporta – en ruso se dice *mati sirá zemliá*, tierra maternal y húmeda– a la que toca y con sus manos ha jugado, de la que parece depender todo: alimento, poder, descanso, resistencia; cuyos leves accidentes probablemente le están dedicados: una corteza encontrada en el deshielo, la lluvia de hojas secas, las hierbas del prado curvadas por la tormenta de verano.

Su primer libro lleva por título *La estrella del campo*.

La veía parpadear tranquila sobre la colina
en el oro del otoño,
en la plateada extensión invernal.

El huérfano alza sus ojos y busca los de su madre. En la noche de la orfandad, en las tinieblas recelosas, precisa sentir la tranquilidad de que ella está sobre él y le protege, le ampara con su presencia. Entonces las estrellas parpadean como el primer brillo contemplado, lo primero vivo de que tuvo conciencia, la cara de su madre, y se asombra de los destellos, de los puntos de luz que se mueven en sus ojos. Los ojos hablan, salida directa y primordial del alma, de la fuerza del corazón, y el niño escucha esas palabras insonoras pero incomparables y, atentamente, sigue su parpadeo y una tibia sensación de calma le invade y le deja dormido.

No se adormece nunca la estrella del campo,
brilla para todas las almas torturadas
y llega con sus rayos serenos
a las ciudades más lejanas.

Su luz es viva e intensa,
tamizada sólo aquí, por la densa niebla;
seré feliz mientras brille sobre el mundo
la estrella de mi campo.

Una calma que Rubtsov percibió siempre como «tristeza luminosa» unida al recuerdo inevitable:

Tranquilidad de mi patria
Sauces, río, ruiseñores...
Aquí duerme mamá
ida en mis años de niño.

Pero esta persona delicada y esquiva, nostálgica o descontenta en sus poemas, era llevada por un destino inquietador:

Parece que por la espalda un viento me empujara
por toda la tierra, por pueblos y ciudades.
Yo era fuerte pero el viento era más,
no pude echar raíces en ninguna parte.

El huérfano buscó afirmarse, pero no se enraizó; por eso fue el nostálgico poeta de los campos rusos, quizá porque su inmensidad le prometía entrar en contacto con un profundo sueño bajo tierra.

Así que su vida fue breve: no la retenía nada. Aparecieron tres libros suyos como medida de su talento pero no estaba adiestrado en la felicidad y su carácter hosco creó dificultades. A veces su mirada se reconcentraba y callaba: era debido a que en secreta conversación con ella la reconvenía por su abandono. Rubtsov mantuvo un diálogo interior con largas frases a una íntima lejanía que le impedía dirigir sus palabras a los otros y buscar hermanos en la mutua orfandad.

El que había añorado a la madre eligió una mujer que le dio un hijo. Fue niña, a la que llamó Lena y esta niña vino a ser su huérfana:

Le enviaré una muñeca encantadora
como el último cuento que yo escriba

para que la niña, meciéndola,
nunca se sienta sola...

No se sabe qué ausencias se interfirieron en aquella pareja, qué desentendimiento total hubo en las miradas más que en lo pronunciado. Pero quien no aprendió las caricias maternas no sabe cómo consagrarse a ellas y las convierte en heridas que nunca se perdonan. Así debió ser una noche de invierno cuando los cuerpos exigen más un contacto tibio; una noche helada en la que, en torno a la ciudad de Vólogda donde Rubtsov vivía, el paisaje quedó mudo, el río congelado, las hierbas duras como cristal, quietas las nubes. Cabe preguntarse qué imposible amor era posible con aquella mujer, quién era ésta, de qué abismos uterinos surgía; acaso era un espectro que había separado las deshechas tablas que la cubrían y llegaba a tomar en sus manos su única pertenencia. Ella, una muchacha apenas, una poetisa de voz sutil, quizá con olor a podrida madera de féretro, ciñó con sus dedos la garganta de él, y apretó tenazmente, de tal manera que contuvo su aliento y al igual que una mujer se lo dio hacía treinta y cinco años, ella detuvo en sus labios el soplo de la vida.

Y así llegó su muerte; llegó la muerte de brillantes ojos, le acogió en sus brazos, le envolvió en pañales y le ajustó un gorrito, le cantó una nana, en sus labios puso el gusto dulce de la primera leche y cuando estuvo dormido, le dejó suavemente, le dejó caer, rígido, en su cuna de tierra.

La tristeza, los campos

¿Por qué estuviste siempre triste, Rusia? ¿Por qué de tus pestañas caían lágrimas que se deslizaban por las llanuras frías de tus mejillas? Es triste tu cielo, sí, y el croar de las grullas que suena entre los árboles o en una remota distancia de siglos; es triste la calle vacía de una ciudad provinciana o el gesto de una mujer al contemplarse las manos; e igualmente bebemos indecible tristeza en tantas páginas de libros leídos por azar cuando muchachos y buscados después con insistencia. O en la música, en pasajes fugaces de grandes sinfonías o en la canción tarareada, en la romanza de una voz contenida y profunda que la entona una tarde de verano al desaparecer el sol entre campos de centeno.

Nekrásov, en 1868, escribe su famoso poema «¿Quién vive bien en Rusia?»; en 1908 Blok exclama en «Campo de Kulikovo»: «Nuestro camino es la estepa, nuestro camino es la tristeza infinita, tu tristeza, oh Rusia». Cómo sorprende que hayan caído sobre este país a lo largo de las épocas tantas adversidades que han puesto severidad en su rostro; es lógico preguntarse, inquirir el porqué de esta niebla doliente que cubre tan vasta tierra. Un personaje atribulado, de los muchos que creó el novelista Leonid Andréyev, exclama: «Tierra mía querida, que por siglos y siglos padeces con sufrimientos indecibles, yo te saludo humildemente» y en esta frase de *Sashka Zheguliov*, se presienten los grandes fríos, las guerras, las invasiones, el vacío de los inmensos espacios deshabitados, allí donde se vaya hundiendo el hierro de las injusticias. Turguénev pensó una vez que la felicidad no depende de la sabiduría ni del conocimiento sino de lograr la justicia, que es «nuestra tarea en la tierra». Justicia como un anhelo centenario, profundo: «Lo esencial es

que no existe la justicia –me dijo el zapatero de la aldea, un hombrecillo enjuto con el pecho hundido–», frase al azar en las *Memorias* de Paustovski. Muchos rusos han deseado esta justicia y han sido capaces de conseguirla y de construirla previamente en su pensamiento para crearla antes de que fuera una realidad. Imaginativos, inventaron una nación mejor y una existencia libre de tormentos. Sólo los que pueden crear con su imaginación una vida más noble, sienten nostalgia de ella. De la terrible historia rusa sopla un viento helado que susurra su enumeración de calamidades en las dolientes palabras de los viejos; vestigios de servidumbre que llegan hasta los rusos de hoy. A principios de siglo el poeta Beli escribió que el suyo era un pueblo esclavizado en la vasta libertad de sus llanuras.

Imposibilitados de eludir el estigma del sombrío pasado, huían y tendían a marchar por los campos cuya inmensidad les abría un camino hacia otra tierra deseada porque para el ruso los campos eran el espacio de vida y muerte, el círculo donde se cumpliría el ciclo de su existencia y en ese dominio familiar se sentía unido a la naturaleza, tal como lo definió Chéjov en un párrafo de su novela *Estepa*: «Se anda una hora, dos horas [...] se encuentran viejos túmulos misteriosos o una figura de mujer en piedra colocada allí no se sabe por quién ni cuándo; un pájaro nocturno vuela silencioso casi a ras de tierra y poco a poco os vienen a la memoria las leyendas de las estepas, los relatos de los que encontramos en el camino, los cuentos de las criadas viejas allí nacidas y todo lo que uno mismo ha retenido y su corazón le ha hecho comprender, y entonces el zumbido de los insectos, las figuras sospechosas y los taludes, el cielo azul, el claro de luna, el vuelo de un pájaro, todo lo que se ve y se oye, empieza a parecernos el triunfo de la belleza, de la juventud, de la expansión de la fuerza y una ardiente sed de vivir. El alma se eleva al unísono de nuestro país salvaje y bello y quisiera cernerse sobre la estepa cama ese pájaro nocturno».

No es la historia humana manchada de crueldades; es una herencia, la única que no procede de la ambición o de las explotaciones, y el ruso la recibe al nacer y pasea los ojos complacidos por la extensión del bosque, de las llanuras, que serán su tumba como fueron su fortaleza. Un sentimiento de veneración piadoso, «Oh, Rusia mía, Rusia mía maternal, con tus cabañas, tus iconos revestidos de metal; como un peregrino que pasa, yo contemplo tus

campos», son palabras de Yesenin, el poeta.

Todos los grandes escritores rusos, los que conocemos a través de páginas impregnadas de un pensamiento imperecedero, han sido maestros de cuantos quisieron describir paisajes. No se puede encontrar a un escritor ruso sin verle paseando por la naturaleza donde nació y a la que su obra estará unida. Desde un poema de Sumarókov, mediado el siglo XVIII, en que inesperadamente se entrevé por vez primera el campo ruso, hasta un escritor proletario de los años del socialismo, todos proyectan su vida anímica en el entorno natural, en sus colores, sus lejanías, sus ruidos, su transparente silencio.

Así nace la pasión tan rusa de andar y andar. Caminar es una tarea: el ir de un sitio a otro es una penitencia, un gozo, una iniciación, un deber que se vierte en provecho del que marcha y de los que con el viajero se cruzan: los pensamientos que despierta al ver su figura en el camino, los recuerdos de su paso ¿quién puede decir que no cambiarán el curso de las conclusiones vitales de un hombre? La tendencia a marchar sin un fin determinado, así era el *stránnik* ruso que iba sin saber adonde y el *skitálets* como en una misión salvadora, como en un largo camino de perfección espiritual en el que hablaba a la gente de un dios desconocido y de una moral primitiva; recorría el mundo como una íntima propuesta de azar.

«Nací con la inquietud en el corazón, mi destino es ser vagabundo» dice uno de los hombres de Maksim Gorki porque él mismo lo fue y vagó en busca de trabajo, de experiencias, de conocimiento por regiones vastísimas, a lo largo del Volga, desde Nizhni Nóvgorod, hasta Volgogrado y de allí, atravesando Ucrania hasta Moldavia y Odessa, y luego cruzó ambas laderas del Cáucaso. Gracias a estas peregrinaciones pudo ser el escritor de los vagabundos a los que dedicó libros de relatos en los que contó con qué hombres se había encontrado por los caminos, y sus extrañas virtudes.

El país atrae —«Es un país grande, un país inmenso, incansable, que cambia incesantemente. Se hallan en él los defectos más dispares pero tiene un gran mérito: ama la poesía», dice Víktor Shklovski—, por su variedad, por lo grandioso de una naturaleza no dominada, como las cumbres y abismos de sus cordilleras, o por el aislamiento virgen de los bosques siberianos o por la calma de sus amplios ríos; y atrae adentrarse por un campo de lejano

horizonte, pisar tierra húmeda, encontrar ante sí un muro de verdor, un alto muro que habla con el viento, en el que se entra por su espesura de troncos y matorrales. Campos donde han cruzado amores y desesperanzas, los regueros de sangre, las llamadas del trabajo, las maldiciones, un campo que puede ser arrasado por las pasiones o florecer cualquier día.

Lérmontov describió esas perspectivas impresionantes del Cáucaso, como lo hace modernamente Libedinski en *El alba de los soviets*; Korolenko las de Polesia; Gógol la estepa ucraniana que le vio nacer; el bosque acogedor está en las páginas de Andréyev, de Iván Bunin, muy especialmente, de Turguénev en cuya imaginación siempre quedó grabada la comarca donde nació y vivió de niño: «a cualquier parte que volváis los ojos veis el bosque extenderse en suaves ondas y caer un pesado rayo de luz, amarillento, de las blancas y redondas nubes», es el horizonte de las novelas que él escribió, la parte central de Rusia –provincias de Tula u Orel– donde los perfiles naturales adquieren un valor exquisito para servir a la escuela de los pintores rusos paisajistas –Shishkin, Savrásov, Levitán, Polénov, Grabar– que han recogido el lirismo, los colores suaves, las distancias esfumadas, la intimidad como esencia de unas comarcas de las que dijo Paustovski: «No conozco región que posea la extraordinaria belleza lírica y pintoresca de esta parte de Rusia, con su melancolía, su calma y su amplitud. Es un afecto que difícilmente se puede calcular y que cada uno experimenta a su manera; se ama una hierbecilla doblada por el peso del rocío o calentada por el sol, un vaso de agua bebido de una fuente en el bosque, un árbol en la orilla de un lago, sus hojas palpitantes en el aire tranquilo, el canto de un gallo y la nube que pasa en el alto y pálido cielo».

No es un afecto estético al paisaje como el de los románticos ingleses, sino una valoración objetiva e íntima de la riqueza inconmensurable que al nacer se recibe sin mediador y sin pago, como un legado imprevisto. Era lógico que nadie pensara que la naturaleza pudiera ser herida voluntariamente por manos humanas. Sólo Tiútchev en 1868, se lamentó de la destrucción por el fuego de los bosques; en un poema suyo casi olvidado, «Los incendios»: «Ante estas potencias enemigas, silencioso y con manos vacías, el hombre está desamparado, impotente como un niño».

Pasaron unos años y después, en la época de Antón Chéjov, su sensible y observadora mirada comprobó que era evidente un proceso destructor y él fue el primero que protestó del perjuicio a la ecología en una obra teatral. Un personaje, el doctor Ástrov –que puede pensarse que era el mismo dramaturgo pues sabido es su gusto por plantar árboles–, dice: «Los bosques rusos crujen por el hacha, perecen miles y miles de árboles, se devasta la vivienda de los animales y de los pájaros, los ríos se hacen menos profundos y se secan, desaparecen para siempre paisajes admirables...» y «cuando paso al lado de los bosques que he salvado de la tala o cuando oigo susurrar el joven bosque de árboles plantados por mis manos, me doy cuenta de que también el clima está un poco en mi poder y que si pasados mil años el hombre es feliz, será, en parte, debido a mí». Tanto en *El espíritu del bosque* como en *Tío Vania* hay dos personajes masculinos amantes de la naturaleza que representan al mismo Chejov.

Para éste, la inmensidad de los campos rusos exigía al humano una talla similar, una grandeza de creadores; un personaje de *El jardín de los cerezos* dice en el acto segundo: «En las noches sin sueño pienso a veces: Señor, nos has dado bosques inmensos, campos infinitos, vastos horizontes y nosotros, que vivimos aquí, deberíamos ser a su medida, ser como gigantes...» y cuando Chéjov quiso dar idea de la decadencia de una vieja familia, y de toda una sociedad, puso como ruido de fondo los hachazos que cortan un huerto de cerezos.

Se han buscado alegorías que representen la naturaleza rusa y es el bosque, en su renovación y transformación anual, en su dualidad de invierno-verano, el que simboliza el mítico desdoblamiento del alma humana, mitad helada y encubierta, mitad esplendorosa, materna, feraz de vida vegetal, pero siempre inagotable, remota, ilimitada.

Un Don Juan ruso

Todo cuanto escribió Aleksandr Pushkin a lo largo de su vida ha sido estudiado y analizado por muchos especialistas de este poeta excepcional; toda su obra escrita es conocida y divulgada como un tesoro cultural. Solamente ciertos aspectos de su pensamiento, por sus antecedentes liberales, se eludieron en la investigación oficial académica. Un ejemplo pudiera ser la creación de un nuevo tipo de Don Juan, libre de las convenciones que caracterizaron a esta figura tradicional en el teatro europeo. *El convidado de piedra*, escrita por el poeta en la misma época que sus otras «tragedias breves», de 1830 a 1836, pertenece a unos años de plena madurez intelectual y ésta es evidente en su audacia al modernizar al «burlador clásico». El comportamiento amoroso de éste en las obras consagradas de Molière, Tirso de Molina, Lord Byron, es jactancioso, cínico sin ningún respeto para la mujer. En la escena final del último acto recibe su castigo debido no sólo a sus abusos sexuales sino al asesinato de un noble –el comendador– y a la burla sacrílega de invitarle a comer después de muerto. Al contrario, el Don Juan que concibió Pushkin es el héroe romántico en el que predominan los sentimientos, busca amores compartidos y como no teme un castigo de ultratumba, sólo es vencido por la dura mano de un fantasma.

Seguramente Pushkin asistió a la ópera *Don Giovanni* de Mozart, presentada en un teatro de San Petersburgo y se reiría al escuchar el aria de Leporello contando las conquistas de su amo. Para consolar a una joven seducida, el criado enumera pacientemente las mujeres que en otros países también han quedado olvidadas: noventa y una en Turquía, seiscientos cuarenta en Italia, ciento tres en España... A Pushkin le gustó esta humorada y pensó

hacer una lista de nombres femeninos en uno de sus apuntes privados, recordando a sus amadas, aunque el número no podría compararse con la fantástica lista de Leporello. Como en la ópera de Mozart, Pushkin sitúa en ambiente español a su personaje, bien es verdad que en aquella época, mediados del siglo XIX, existía un gran interés de los románticos rusos por España. En la primera escena, Don Juan y su criado Leporello, llegan a las proximidades de Madrid; vienen del exilio y aunque no se indica dónde fue éste, Don Juan se lamenta de que allí las mujeres eran tímidas, blancas y con ojos azules, como muñecas de cera, y a él le aburrían. «La última campesina de Andalucía no la cambiaba yo por la mejor belleza de allí» pero nunca sabremos a qué país Pushkin se refiere. Hay esta valoración de lo español expresada igualmente en los poemas amorosos que Pushkin escribió –dos de ellos como canciones los incluyó en la escena segunda–, ambientados en España donde, según la fantasía romántica las mujeres eran caprichosas y ardientes.

Este Don Juan ruso parece muy distinto del Don Juan de Mozart, entre ellos hay una diferencia radical: Don Giovanni es un mujeriego sin escrúpulos, tipo vital, simpático, incontenible en su pasión, intenta violar a Anna, a una campesina infeliz y también a una sirvienta. Al final es arrastrado al infierno porque simboliza el gran pecador. Tal era el título que le dio Lorenzo da Ponte al libreto que escribió para la ópera: *El disoluto, castigado*.

El Don Juan ruso anuncia la progresiva libertad erótica que se instauraba en las costumbres del siglo romántico y por tanto muestra una nueva actitud hacia la mujer. Es un amante que busca el goce compartido no violentado y exalta los sentimientos y la ternura. Siente nostalgia de Inés, amante fallecida, que no era bella pero sus ojos eran como él nunca había visto otros. Así el poeta, a través del sentir de Don Juan propone que las aventuras por fugaces que sean, pueden crear afectos que se mantienen en el placentero recuerdo. Ellas no son forzadas, acaso tan sólo convencidas por las promesas de amor. Es lógico que si no hubo violencia no se le castigase al fuego eterno y Pushkin prefiere que la muerte la provoque la opresora mano de piedra de una estatua que puede ser la opresión de un tirano o de una sociedad malévolas o un entorno familiar mezquino, opresiones que sufrió el escritor. Y es curioso

observar qué absorbente es la intensidad del amor, que cuando aparece la estatua fantasmal del comendador, Don Juan apenas le mira porque está atendiendo a Doña Ana que al ver a su marido, que la ha sorprendido besando al que le mató, se ha desmayado. Las últimas palabras de Don Juan cuando va a morir, son las propias de un verdadero enamorado: «¡Doña Ana mía!».

Las dos protagonistas de esta tragedia de Pushkin son mujeres libres, que están dispuestas a los goces del amor y les complace la proximidad del hombre. Ana corresponde a los requerimientos de Don Juan y accede a una cita que será en su casa, y aun sabiendo que es quien la dejó viuda, no se niega a un beso prometedor.

La otra amante, Laura, es actriz y canta para sus amigos y sabe apreciar un agradable momento cuando se asoma al balcón atraída por la noche veraniega, por el aroma de limones y laurel bajo la luna, y piensa que en París hará frío y lloverá, y con esa comparación valora más esta felicidad fugaz, en la que está el recuerdo de Don Juan. Cuando éste llega, le abraza jubilosa.

Este Don Juan ruso no comparte la obsesiva utilización de las mujeres a que se entregan sus homónimos de otras obras teatrales. El impulso incontenible de éstos para poseerlas y a continuación buscar otras para repetir la seducción, obliga a pensar que no es el atractivo del contacto femenino lo que les mueve sino alguna secreta querencia. Acaso el poder jactarse de que ninguna se resiste a su capricho, o bien, conseguido el acceso íntimo, alardear de su singular respuesta como varón, o bien, el ocultar con el frenético abordaje a mujeres, la inclinación por un amor de otro signo.

Pero el burlador pushkiniano manifiesta otra sensibilidad y una constancia afectiva que su creador quiso atribuirle para probar que, también en el escenario, la seducción amorosa podía ser un mutuo acuerdo de los amantes en las infinitas posibilidades de la pasión.

Bosque sombrío

El caminante tiene ante sí un alto muro verde allí donde terminan los prados o baldíos: un muro verde y pardo, oscuro y rumoroso según el viento de otoño roce las altas ramas de robles, sauces y abedules. Se detiene ante esta barrera y como reflejada vuelve su mirada hacia sí mismo, hacia la espesura de su dominio interior que innominadas tendencias agitan y conmueven: una zozobra recorre la fronda íntima y en esa visión el caminante se reconoce en su dispar, sustancial complejidad.

Y se siente hermanado con el bosque de espesura densa y un día se asombra de estar sumergido en una naturaleza irreducible, en el centro de un círculo de enigmas que testimonian que su alma no es única, pura y coherente sino varias a un tiempo, cambiantes y movedizas como fantasmas recubiertos de disfraces.

El pueblo ruso ha creado un proverbio: «El alma ajena son tinieblas» que hará desistir a quien intente entrar en los secretos de los demás, ya que el alma humana parece huir ante toda indagación, por lo que el príncipe Mishkin –de *El idiota* de Dostoyevski– exclama: «¿Por qué no podemos nunca saberlo todo de otro?». Y el hombre en parte será irreconocible para sus semejantes y preservará una zona, un pozo de mina desconocido de todos. Porque es evidente una decisión de silencio, de ocultarse tras los tupidos matorrales, los troncos próximos ornados de musgo, bajo las vencidas ramas de los abetos. El poeta Fiódor Tiútchev –del que dijo Aleksandr Blok que era «el alma más nocturna de la literatura rusa»– lo propone tácitamente en su famoso poema «Silentium».

los sentimientos y los sueños.

En el fondo del alma
amanecen y anochecerán
igual a la estrella que vive en la noche.
Ámalos y calla.

¿Cómo expresarse con el corazón?
¿Podrá otro comprenderte?
El pensamiento comunicado es falso
si cavas, alterarás las fuentes
nútrete de ellas y calla.

Vivir sólo en sí mismo es sensato
en tu alma hay todo un mundo
de pensamientos secretos y mágicos,
les ahoga el fragor de fuera,
la luz del día les ciega.
Escucha su canción y calla.

Esa alma ajena y enigmática nos ha sorprendido muchas veces leyendo a los maestros rusos y, tras el asombro, llegaba la comprensión de que era idéntica a la nuestra, más parecida cuanto más se la profundiza. Los escritores han ahondado en tan extrañas áreas y tan hondos pliegues y sinuosidades como caracterizan la interiorización típica eslava.

Fiódor Dostoyevski se complace en la torturante razón de la culpa de pecado que sus personajes han cometido o desean cometer; Iván Turguénev a sus figuras discretas de sentimientos tiernos y mesurados, les hace seguir rumbos alejados de la tensión pero no obstante creó una frase que repitió en varias obras y que revela su asombro ante la complicada anatomía de la conciencia: «El alma ajena es un bosque sombrío»; Artsibáshev, un escritor de segundo orden, hoy casi olvidado, describe la compulsión erótica de los jóvenes en un tiempo convulso; su contemporáneo Leonid Andréyev en sus cuentos imprime la huella del espanto en las almas débiles... Casi todos los autores rusos han dedicado su atención a las incidencias de la vida mental y de los sentimientos. Incluso en escritores que narran costumbres o hechos

concretos, se percibe una propensión a estudiar la psicología de quien ofrece su trémula interioridad a la mirada atenta.

Pero aun hoy ese mundo acotado sigue inquietando y los novelistas soviéticos, entre los datos de la construcción del socialismo o de la guerra, se complacen en describir unos ojos que ocultan un sentir o una pasión contenida, en Nikolái Ostrovski, Bábel, Fedin, Leónov o en los planteamientos claramente psicológicos de Veniamín Kaverin. Incluso el más reciente narrador, Valentín Rasputin, acaricia los complicados mecanismos mentales, a veces contradictorios, simultáneos, con la doble efigie de toda moneda de gran valor. Ya hace años en un poema suyo, Tiútchev fue consciente de esta duplicidad del corazón: «oh, cómo palpitas en el umbral de una doble esencia». Un decepcionante desafío de comprensión nos plantea la vida rara y la obra bellísima de un poeta que deja sin respuesta este reto de cómo en un cuerpo conviven dos almas irreconciliables. Afanasi Afanásievich Fet, poeta lírico que murió en Moscú en 1892, es una encrucijada de contradicción, de dudosas interpretaciones. De muchacho era expansivo pero pronto se hizo reservado y la opacidad de este cambio no admite aclaración si no fuera por haber utilizado un doble nombre. Fet era su apellido materno pues casado su padre por la iglesia luterana con una alemana no fue reconocido el matrimonio por la ortodoxa y al niño se le consideró hijo natural. Esta dualidad de nombre, y por tanto de personalidad, la sobrellevó toda la vida y sólo a los cincuenta y seis años le fue autorizado usar el apellido paterno Shenshín.

Sirvió quince años en regimientos de caballería y en todo este tiempo no logró los ascensos lógicos. Se casó por interés y al pedir la excedencia se consagró a administrar su hacienda con los procedimientos de la avaricia más mezquina. Fue un administrador duro, exigente, repasando cifras con los contables, calculando ganancias que procedían del trabajo ajeno, de sus siervos que era tanto como decir esclavos.

Pero aquel terrateniente que escribió artículos antijudíos en un periódico reaccionario, que contaba fajos de billetes con sus dedos ágiles, era a la vez un poeta notable, autor de una obra magnífica.

Los primeros poemas que publicó pasaron desapercibidos pero dos años más tarde, en 1842, causó asombro un volumen de poemas románticos

dedicados a la naturaleza y al amor. Algunos aún hoy son recitados por los rusos, «Serena noche de estío» o «El sauce frondoso».

Sin duda el doble nombre influyó en la formación de dos sensibilidades, de dos sistemas mentales diferentes, opuestos. Para él era algo natural, nada extraño terminada una valoración de inventarios o balances salía fuera, a la sinfonía de la noche primaveral y se estremecía ante el esplendor del firmamento, el lenguaje misterioso de los árboles y la naturaleza bajo la inquietante luz lunar.

A su conciencia ascendía el inconcebible poeta que sólo poseyendo órganos sensibles y vibrátiles podía recibir los mensajes imperceptibles de un mundo que es hermético para la mayoría. Y absorbía lo circundante como un sustento de sus poemas: el hechizo de las estaciones, los múltiples matices de la vida vegetal entraban en aquella conciencia que poco antes discutía pagos y sumaba intereses. Sin esfuerzo, sin que trasluciera ningún combate interior de una fuerza enfrentada a la otra –la primaria avaricia y la pasión poética– Fet escribía magistrales poemas que le hicieron famoso. Guardó silencio veinte años y de 1883 a 1891 dio cuatro volúmenes, *Luces de la tarde*, donde estaba la perfección de una poesía pura, ni descriptiva ni social ni sentimental como era la de su época, sino una objetiva contemplación del universo saturado de belleza. A un período que llamaremos simbolista –«La golondrina», «La muerte»– sucedió la fase final, metafísica por su sentido panteísta al considerar el mundo de la naturaleza como manifestación del misterio divino; y así hermanó «el oscuro delirio del alma y el vago perfume de la hierba». Una música de emoción y de asociaciones a tal extremo que su poema «Murmullo, tímido aliento» no lleva un solo verbo.

Ninguno de sus contemporáneos comprendió la dualidad de Fet y esa incógnita llega hasta nuestros días cuando sabemos que su vida civil fue vulgar, sujeta a los prejuicios y a su posición en la sociedad, a la que respetaba. Mas un día, por una carta de su madre, supo que era de origen judío, precisamente él que había sido antisemita, y este descubrimiento le debió hacer sufrir tanto –en Rusia en aquellos años la minoría judía soportaba serias persecuciones– que pidió que esta carta, cuando muriese, la pusieran en su féretro. Y así se hizo, salvo que años después se abrió la tumba para

rescatar este documento revelador.

En sus poemas hay rastros de sufrimientos y zonas íntimas. Uno está dedicado a una persona que arde: fue una amante suya que se prendió fuego a la ropa. Otro poema, titulado «Secreto», sugiere la presencia en una casa de un desconocido que pervierte a una niña, a la que después, en forma fantasmal, sigue visitando, invisible para todos menos para ella... y el poema está escrito en primera persona. Si los poetas simbolistas le reconocieron como un preclaro precursor es porque su poesía está impregnada de angustia.

Acaso la dualidad de Fet no debería extrañar: refleja la esencia dual de nuestro mundo, incluso la del arte, que también lleva en sí una falsedad, porque copia la realidad y la presenta como realidad auténtica. Pero lo cierto es que Fet se alza inquietante en las letras rusas y da testimonio de que el alma es un profundo bosque sombrío.

El doble Dostoyevski

El joven escritor Fiódor Dostoyevski va a ser fusilado en la plaza Semiónovski de San Petersburgo. Está de pie cerca del patíbulo, vestido con un blusón blanco de burda tela y espera la imprevisible sensación de la muerte. Sus ojos se han clavado en el reflejo lejano de la cúpula de una iglesia y en esfuerzo inconsciente para eludir la angustia que le trastorna, su conciencia, por unos momentos, queda paralizada y vacía.

El sol de invierno resplandece sobre los soldados, los funcionarios y la multitud allí reunida para presenciar el castigo impuesto a unos liberales; tres de ellos ya están atados a los postes con la cabeza cubierta.

Fiódor Dostoyevski murmura: «Si fuera posible no morir. Si fuera posible recuperar la vida...». Tiene veintiocho años y apenas conoce el torrente de iniquidades, de gozos y dolores que constituyen la existencia humana, pero está allí, a punto de ser ajusticiado, junto a veinticinco más cuyo delito fue conspirar contra el Estado. En verdad, él solamente se reunía con unos jóvenes en la casa de un tal Petrashevski para hablar de democracia y libertades. Tras ocho meses de detención en la sombría fortaleza Pedro y Pablo han sido conducidos a aquella plaza, lugar habitual de ejercicios militares, les han hecho arrodillarse, les han roto sobre la cabeza una espada, en señal de degradación, y les han leído la sentencia.

Mientras esperan el fusilamiento, Dostoyevski se despide de los dos amigos que están a sus lados; se han preguntado qué habrá en un carro cubierto con una lona que ven cerca y comprenden que son los ataúdes destinados a sus cuerpos. Estos minutos, que miles de hombres vivieron pero no sobrevivieron, devastan la conciencia más serena, son uno de esos «momentos estelares de la

humanidad» que forjan la atribulada historia de los hombres como lo consideró Stefan Zweig: «este momento hace envejecer, tiene la duración de un siglo».

En la plaza Semiónovski todo está preparado y, el oficial que manda la patrulla ante el patíbulo grita «¡Apunten!» y los tambores redoblan pero no se oye la descarga. Hay un instante de extrañeza y uno de los atados a los postes levanta su capuchón para ver qué ocurre. En un coche llega un mensajero que trae el perdón del zar conmutando el fusilamiento por trabajos forzados en Siberia. Uno de los acusados no puede resistir la emoción y enloquece. Los demás, comprenden que todo ha sido una cruel comedia, una ejecución fingida para así castigarles duramente destruyendo sus nervios.

Unas horas más tarde, Dostoyevski, en su celda de nuevo, escribe a su hermano Mijaíl una de las cartas más emocionantes que haya escrito un mortal: pocas culturas contarán con algo parecido a sus páginas en las que se sigue la marcha enfebrecida de un ser que acaba de regresar a la existencia: «Hoy, durante tres cuartos de hora he vivido con la idea de que eran mis últimos momentos y ahora ¡aún estoy vivo!». Sobrevive, y tras la terrible prueba se siente arrebatado por la jubilosa conciencia de vivir: «Hermano, no estoy triste ni desesperado. La vida es vida en todas partes, la vida está en nosotros, no fuera de nosotros». Acaba de sentir el roce de la muerte pero ésta se ha retirado dejando tras de sí un vacío que él deberá llenar con todo a lo que hace unas horas había renunciado. Regresa así a la vida, descubre como nueva la sinfonía que la constituye y se esfuerza en definirla como una mayor vinculación a la condición humana: «Junto a mí habrá seres humanos y ser hombre entre estos seres y seguir siéndolo siempre, a pesar de cualquier desgracia que ocurra, no decaer, no hundirse, he aquí lo que es la vida, he aquí su objetivo».

En la carta aparece su irrenunciable vocación de escritor aunque terne las dificultades que encontrará: «¿Será posible que no vuelva a coger la pluma? Creo que dentro de cuatro años tendré posibilidad de hacerlo. Te enviaré todo lo que escriba, si escribo. Dios mío, cuántas imágenes creadas por mí se extinguirán en mi cabeza, perecerán o, como un veneno, se mezclarán con mi sangre. Sí, pereceré si no puedo escribir. Más vale quince años de reclusión

pero con la pluma en la mano».

Esta vocación le mantuvo, le hizo subsistir en Siberia; para ella había nacido en Moscú, en 1821. Hijo de un médico, a los diecisiete años pasó a San Petersburgo a estudiar en la Escuela de Ingenieros, profesión que abandonó para entregarse a la literatura. Visitó la casa de Petrashevski y allí leyó a los reunidos la carta que Belinski dirigió a Gógol y que corría de mano en mano.

Hacia algún tiempo, Dostoyevski había conocido a Vissarión Belinski, el crítico de perfil altivo según conservan las litografías, ojos claros y mentón prominente. Belinski, en una larga evolución ideológica, se enfrentó con la cultura de su tiempo y fue el crítico audaz que se opuso al romanticismo y defendió las realidades y lo auténtico en la literatura. Por su irreprochable dignidad e ideas avanzadas le expulsaron de la Universidad de Moscú; establecido en 1839 en San Petersburgo consiguió ser redactor de las revistas liberales *Anales de la Patria* y *El Contemporáneo*, esta última fundada por Pushkin. Logró rápidamente prestigio con sus juicios innovadores y reunió en torno a él un grupo de escritores partidarios del realismo. Durante diez años influyó en los círculos literarios con sus artículos contrarios a las convenciones culturales y en defensa de la escuela «occidentalista», la que se interesaba en abrir las puertas de Rusia a la cultura europea. A su modesta casita de madera, donde vivía pobre y tuberculoso, acudían los que fueron eminentes literatos: el poeta Nekrásov, Iván Turguénev, Iván Panáiev, Krayevski, Herzen, que iban a conversar y a escuchar sus opiniones categóricas sobre el carácter ético y social que debía tener toda literatura.

Belinski abrió a Dostoyevski la senda literaria. Había hecho el joven ingeniero una traducción del francés –*Eugenia Grandet*, de Balzac– y animado por el éxito obtenido, se puso a escribir la novela que llevaría por título *Pobre gente*, la primera que escribía. Dmitri Grigoróvich, escritor ya conocido, de tendencia realista, que compartía con él la vivienda, quiso llevar el manuscrito al poeta Nekrásov, entonces personaje influyente, el cual lo leyó y se entusiasmó tanto que juntos fueron a felicitar a Dostoyevski: eran las cuatro de la madrugada y suponían que estaría dormido pero aun así no dudaron en despertarle. Dostoyevski había llegado tarde a su habitación y estaba asomado

a la ventana contemplando la noche; los recibió con alegría y gratitud. Al día siguiente, Nekrásov visitó a Belinski con la obra bajo el brazo: «Ha aparecido un nuevo Gógol», le gritó; pero el crítico desconfiaba: «Usted cree que los Gógol nacen como los hongos», fueron sus históricas palabras pero accedió a leer el manuscrito. Cuando por la tarde volvió Nekrásov, Belinski lo había leído por completo y estaba emocionado; le gritó: «Tráigalo, tráigalo cuanto antes» y cuando llegó Dostoyevski, le dijo: «¿Pero se da usted cuenta de lo que ha escrito?». Así fue como Dostoyevski entró en el círculo de Belinski y dio el primer paso hacia la fama literaria y también hacia el lamentable episodio de su condena.

Sin tardar mucho, el carácter susceptible de Dostoyevski tuvo un roce con aquel círculo y se retiró de él. Mostraba cierta petulancia al hablar y Turguénev le hizo un epigrama llamándole «caballero de la triste figura», lo cual fue suficiente para que el joven no volviera por casa de Belinski. Éste, en 1847, escribió una carta a Nikolái Gógol y ésta fue la que Dostoyevski, conseguida una copia, leyó al grupo de Petrashevski siendo una de las causas de su detención y condena a muerte.

Nikolái Gógol era entonces ya un escritor consagrado; ucraniano de origen, cuando tenía diecinueve años fue a vivir a San Petersburgo y allí publicó unos relatos sobre su tierra natal y el ambiente petersburgués que revelaron su talento de escritor. En 1842 aparece su novela *Almas muertas* con la que descubrió, como nadie había sabido hacer, todo el triste comercio que se realizaba con los siervos, vendidos como objetos y tratados peor que los negros en Norteamérica. La aparición de Gógol representó el triunfo del realismo. Pero en los últimos años de su vida estuvo rodeado de personas que le recriminaban su crítica de las costumbres rusas y le aconsejaban prescindir de toda referencia a ellas; aún más, tildaban de subversivas *Almas muertas* y su obra de teatro *El inspector*. Gógol cayó en un estado depresivo que le hizo quemar por dos veces consecutivas la segunda parte de su novela. En 1847 publicó un libro de retractación titulado *Trozos escogidos de la correspondencia a unos amigos* y en sus páginas renegaba de toda posición que pudiera parecer democrática.

Fue muy severa la crítica de Belinski y Gógol en una nota le exigió

explicaciones. Entonces el crítico escribió una carta que se hizo pública y que la revista *La Estrella Polar* que Herzen editaba en Londres, insertó en uno de sus números.

Esta carta, escrita desde un balneario alemán donde Belinski intentaba en vano mejorar de su tuberculosis, es extensa, más de diez hojas, y en ella hay una reprobación de las conclusiones a que Gógol llegaba en su libro y de su renuncia a la intención crítica que había dado tan gran prestigio y difusión a su obra. Porque *Almas muertas* y la comedia *El inspector* eran una sátira ingeniosa contra la servidumbre y contra la corrupción de los propietarios de «almas», así se designaba a los siervos.

Belinski le acusaba de haber exaltado la autocracia, el oscurantismo, la ortodoxia, cuando «Rusia debía esperar su salvación de los progresos de la civilización, de la ilustración y del humanismo».

El contenido de esta famosa carta denotaba un pensamiento tan avanzado que la policía citó a Belinski pero éste no acudió; moría al día siguiente y así se salvó de un probable proceso.

Del cual no había podido librarse Fiódor Dostoyevski, quien fue, en su condición de *kátorga zhanik* (condenado a trabajos forzados), sometido a tales pruebas que equivalían a una muerte civil. Con pesados grilletes en los pies y en pleno invierno, fue conducido a la ciudad siberiana de Omsk, junto a cuya fortaleza estaba el presidio. Allí permaneció cuatro años, soportando trabajos agotadores y la difícil convivencia con cientos de reclusos, la mayoría peligrosos criminales. Dostoyevski pudo salvar su integridad mental merced a su deseo de comprender el alma humana, y así descubrió rasgos admirables de fraternidad y bondad incluso en condenados que parecían los más abyectos.

Si Dostoyevski recuperó la vida en la plaza Semiónovski, también renació al regresar de su destierro de diez años, cumplidos los treinta y ocho, sin porvenir alguno, sin profesión, volviendo a San Petersburgo como un aparecido que intenta ser admitido en el mundo de los vivos. Dejó pasar unos meses antes de publicar sus recuerdos, *Memorias de la casa muerta* (éste es el título en ruso aunque en las traducciones se ha generalizado el de *Memorias de la casa de los muertos*), descripción que no revela rencor alguno por su

estancia en Siberia. En este libro, que es un profundo estudio psicológico de los tipos que encontró en el penal, hay una piadosa comprensión de la eterna condición del ser humano que pese a la mayor degradación nunca deja de serlo. Emilia Pardo Bazán consideró que era un libro «con el que entramos en una estética nueva, donde lo horrible es bello», horror y belleza coincidentes en forzosos de siniestra personalidad o sólo deformada ésta por envilecedoras circunstancias.

Pero, ¿fue Dostoyevski quien verdaderamente volvió de Siberia? ¿No quedaría en Semipalátinsk, adonde fue destinado como soldado raso, o huiría a los confines de Mongolia o perecería a manos de la suerte, que ha estrangulado a tantos genios principiantes? También las profundidades siberianas habían devorado a miles de hombres como él.

Cuando terminaba su condena apareció en San Petersburgo un Dostoyevski de cierta semejanza con el deportado: escaso pelo, la barba rala y despeinada, la cara redonda. Este hombre parecía contener en sí una parte de la identidad del antiguo reo: tenía igual vocación de escritor e igual sensibilidad para el sufrimiento ajeno; se apreciaba que en él luchaba una fuerza conservadora contra las razones del joven condenado a muerte. Lucha en la que habría de vencer la primera porque este segundo Dostoyevski con el tiempo fue editor de periódicos conservadores y favorables al gobierno zarista; publicó en *El Ciudadano* una serie de artículos, que tituló «Diario de un escritor», desarrollando la ideología más reaccionaria, enfrentándose así y atacando a las capas liberales rusas; fue amigo del editor derechista Katkov y del procurador del Santo Sínodo Pobedonóstsev que ejercía la censura y la represión intelectual en el país; denigró al movimiento nihilista con su novela *Demonios* –con este nombre calificaba a los progresistas–, y recordó con escasa piedad a Belinski. Otras veces, en la confusión de su carácter ambivalente, mostró piedad por las vejaciones y el ridículo que sufre el hombre o se indignaba con las pobres vidas carentes de toda felicidad. Parecía que en ciertos fragmentos de sus escritos tomaba la defensa de los humildes, de los débiles, aquellos que no tienen protección en nuestra sociedad... pero era bien distinto de la tierna humanidad del Dostoyevski autor de *Pobre gente*, el que acudió a la casa de Petrashevski y escuchó allí

apasionadamente lo que se decía de derechos humanos y de libertades imprescindibles.

¿Habría suplantado al joven Dostoyevski y al morir éste en los trabajos forzados se apoderaría de sus documentos para seguir con su nombre una carrera de escritor, atribuyéndole tanto los errores de una vida cargada de torpezas como una singular exploración de las más lóbregas provincias del alma humana?

El segundo Dostoyevski fue «un hombre maligno, envidioso, disoluto, que pasó toda su vida en una agitación que le hacía lamentable y que le habría hecho ridículo de no haber sido a la vez tan maligno y tan inteligente», según el crítico Nikolái Strájov, amigo íntimo y biógrafo suyo. Escribió folletines que entregaba a los editores con grandes retrasos y después de haber dilapidado aturdidamente, incluso en casinos de juego, sus anticipos. Folletines que se hicieron famosos –*Humillados y ofendidos*, *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamázov*–, por su texto extrañamente denso, alargado intencionadamente, prolijo en lo innecesario, plagado de ideas arbitrarias junto a otras extrañamente lúcidas, tratando siempre de someter a un análisis reiterativo el psiquismo enfermizo de neuróticos y obtusos mentales, de personajes abyectos y angelicales, siempre en la expectativa de humillaciones, oprobios, delitos, como si una culpa indefinida les atormentase y su íntima satisfacción fuese repensar las circunstancias de ésta y su posible expiación. Los remordimientos que anidaron en el segundo Dostoyevski hacen más luminosa la conciencia pura del joven idealista que un día en la plaza Semiónovski, mientras se acercaba la falsa muerte, miraba absorto el brillo de una cúpula lejana.

Lérmontov: la pasión de morir

Un hombre puede contemplar su muerte en la creación imaginativa de su mente o en el escenario confuso de los sueños; el momento postrero es de ambas formas una invención nacida de secretos anhelos que así pueden plasmarse. El que sueña prepara un escenario para gozar en verse como artista de silencioso mimo. El lóbrego teatro suele estar vacío, la vejez y la ruina le decoran, un halo de humedad rodea las luces y entre ellas, los actores, representan la escena deseada que tendrá infinita gama de finales mas todos imprecisos: será la muerte en un lecho, en la calle, con veneno, por estrangulamiento o entre las amapolas de algún prado o sobre grises piedras de un canchal herido de balazos el pecho fatigado, y entonces, estremecido, volverá del sueño.

Otros hombres, despiertos, se imaginan cómo terminarán. Así fue Mijaíl Lérmontov –escritor ruso del siglo XIX– que se inventó y anunció su propia muerte en un relato y la transmutó en frases literarias, en imágenes bellas, evocación insistente del presentimiento que dejó traslucir en otras obras durante años, quizá a la espera de que se hiciera realidad como resultado de tantos desafíos y burlas, de tantos epigramas a sus contemporáneos y rebeldías contra la sociedad zarista de su tiempo. El rebelde percibe que se encamina hacia su muerte pues la tensión indómita proyecta de mil maneras en los otros su propio acabamiento. Mira a los hombres y contempla en ellos la figura odiada, como en un espejo que espera ver rasgarse y escindirse la imagen detestada y para un gran poeta, escribir su obra es asomarse a su reflejo encuadrado en el dorado marco de madera antigua donde anidan presagios luctuosos.

Lérmontov convivió con su muerte en augurios que dejaron consignados

sus poemas, los que hoy leen los niños en la escuela sin darse cuenta de la solicitud mortal de sus estrofas. Apenas veinte años y ya escribía «Las tinieblas y el frío se apoderaron de mi alma fatigada», y esta predilección por la calamidad tan literaria como su vocación le exigía y su talento para las bellas letras, llegó a transmutarse en un relato que publicó en 1840, un año antes de dejar el mundo de los vivos.

Esta novela corta, *La Princesa Meri*, tiene como personaje central a Pechorin, un tipo byroniano según pautas que regían entonces las letras europeas, es un hombre altivo, decepcionado, indiferente y hosco, modelo para la sociedad rusa de los años cuarenta al que procuraban parecerse e imitar los jóvenes de clase aristocrática. Pechorin viaja por el Cáucaso en busca de aventuras y en busca de alguna aplicación a su tediosa vida. En Piatigorsk, una ciudad donde van los ricos a tomar las aguas, encuentra a un antiguo compañero, Grushnitski, un ingenuo cadete de veinte años, muy hablador y amigo de frases retumbantes. Está enamorado de la princesa Meri Lígovskaia y Pechorin, a la caza de meras distracciones, se propone atraer a la muchacha y lo consigue pero Grushnitski, ofendido, prepara una venganza. Cierta noche, al regresar Pechorin a su casa oye que en la del cadete están hablando alto y se acerca a escuchar y así sorprende que, con otros oficiales, trama una burla para probar su temple: le provocarán a un duelo simulado, sin poner balas en las pistolas.

Un duelo más entre amigos, costumbre de la época, suscitado por fútiles motivos que exponían a un riesgo mortal a quienes habían de aceptarlo para defender su honor o un arrebató de amor propio herido.

Y así efectivamente provocan a Pechorin que acepta el duelo y al llegar al lugar fijado pide que se realice al borde de una sima: el que sea herido caerá allí sin remedio entre rocas y canchales aguzados. Acceden, confiados en que las pistolas no estarán cargadas pero Pechorin, que lo sabe, exige las preparen de nuevo y lo impone fríamente despertando la inquietud de los bromistas. Grushnitski tira primero y dispara a las piernas; apenas roza a su contrario pero cuando a éste le toca disparar, lo hace al corazón y el cadete desaparece en el abismo.

Este patético relato de Lérmontov no es un cuadro de costumbres;

indiscutiblemente es una elaboración literaria de su futura muerte, primero al identificarse con Pechorin. Porque Lérmontov tenía mucho del personaje byroniano y así lo dejó escrito Iván Turguénev: «Se sabe que en cierta medida se representó en los rasgos de Pechorin», y porque al describir la preparación del duelo él se muestra enemigo de las intrigas y las habladurías que tanto le irritaban en la corte.

Y, a la vez, las figuras de los dos duelistas se mezclan porque mientras Grushnitski no es un malvado sino un joven ofendido y atolondrado y su temblor de labios, al borde del precipicio, muestra que le horrorizan las condiciones impuestas por Pechorin, éste es tan fatuo como su enemigo y así lo revela con su frívola táctica de atraerse a la princesa.

Años antes de que Lérmontov cayera atravesado por un balazo, otro poeta ruso imaginó un duelo semejante entre un dandi pretencioso, Onegin, y Lenski, un muchacho sencillo y espontáneo que también escribe poemas y que muere por el efímero motivo de los celos. Aleksandr Pushkin en su novela en verso *Evgenio Onegin* enfrenta a dos amigos en un estúpido desafío, «como dos enemigos que se disputan una herencia, como en un sueño atroz e incomprensible, en silencio, preparan a sangre fría su perdición mutua». Parece como si Pushkin hubiera devorado el tiempo y contemplado la triste suerte de él mismo, pues diez años más tarde de escribir este pasaje caía muerto en un bosque nevado en los suburbios de San Petersburgo frente al petimetre seductor de su esposa. Lérmontov, a su vez, retomó el tema pushkiniano por alguna razón profunda, por la vocación de muerte que late en todos los duelistas.

Y así, no sorprende que Lérmontov quedara preso en el maleficio de esta escena pushkiniana que escenificaba sus fúnebres presentimientos, máxime cuando Pushkin había alzado la estremecedora evidencia de la premonición al hacer que en la última noche, el joven Lenski presienta con calma que él tal vez bajará a las tinieblas de la tumba donde el mundo le dará por olvidado y así se despide de los «dorados días de su juventud».

Tan persistente era la obsesión de Lérmontov hacia el momento final que pretendió hacerlo realidad, exteriorizándolo en un poema sorprendente titulado «Sueño» en el que cuenta cómo él yace en un valle bajo un sol tórrido,

con una profunda herida de bala en el pecho. En la somnolencia de la larga agonía sueña con una fiesta en casa de sus padres donde un alegre grupo de muchachas mantiene una conversación sobre él. Pero otra joven probablemente Varvara Lopujiná, a quien él amó siempre, que está sentada aparte, se hunde en un sueño en el que, entre rocas, ve a un hombre que ella conoce, herido mortalmente en el pecho.

Este sueño complejo oculta su planificación de la muerte. Viajando por una región cercana a Piatigorsk, camino de su acuartelamiento, quiso desviarse a esta ciudad y como un amigo que le acompañaba le quisiera convencer de que no fuera, echaron una moneda a cara o cruz y la suerte decidió que fueran a Piatigorsk.

Allí encuentra a un antiguo conocido, el oficial Martínov, y ambos reanudan su amistad y frecuentan las alegres veladas en casa del general Verzilin. A Lermontov le extraña el exótico atuendo de su amigo que viste la túnica cherquesa con cartucheras y largo puñal colgado a la cintura; su talante, casi presuntuoso, le da motivo para una caricatura, pues Lermontov es hábil dibujante, e inventa motes que irritan mucho a quien van dirigidos, quien, tras varias veces suplicarle que abandone sus bromas, le desafía a un duelo que Lermontov acepta y cuyos padrinos creen no tendrá ninguna consecuencia.

Llega la tarde calurosa —es un 15 de julio— y todos marchan a la cita con la suerte, un lugar no lejano, en la falda del Mashuk, apenas a dos kilómetros adonde Lermontov llega el último, montado en un caballo. El calor le sofoca y en el cielo se acumulan las nubes de tormenta.

Se apartan a diez pasos de distancia y se apuntan con pistolas relucientes, pero Martínov, a quien corresponde disparar primero, parece demorarse sin motivo y Lermontov espera erguido, con un gesto tranquilo. Él es consciente de la predestinación y en un cuento suyo dedicado a argumentar sobre la fatalidad que a los hombres acompaña, dejó escapar esta confesión: «La muerte, no es posible evitarla».

Al fin, sonó el disparo y el poeta cayó fulminado como si un abismo se abriera a sus pies y absorbiera el aliento vital de sus veintiséis años: a la vez estalló un trueno anunciando la tormenta que empezaba. Como aquel Lenski, como su personaje Grushnitski, murió en el acto, corazón y pulmón

atravesados por la bala, y todos miraron espantados el final del estúpido drama y alguno recordaría los versos de *Oneguin* como previsto epitafio al gran poeta: «Quedó inmóvil y era extraña la expresión de su rostro. La bala había atravesado el pecho; humeando, de la herida la sangre corría. Unos momentos antes en este corazón palpitaba la inspiración, el rencor, la esperanza, el amor, la vida se agitaba y la sangre hervía. Ahora, igual que en una casa abandonada, todo en él es silencio y oscuridad; quedó callado para siempre».

Aun siendo inútil, corrieron a la ciudad para buscar un médico y también un coche que llevara el rígido cadáver, y junto a él sólo quedó su amigo Glébov, desolado, bajo la lluvia torrencial.

Todo en la muerte de un hombre singular se revela cargado de significado. Un hecho intrascendente había ocurrido en la tarde anterior, cuando Lérmontov pidió a una joven le prestara el cordón del que colgaba un pendentif sobre la frente, según moda de entonces, pues el poeta dijo que le recordaba a Varvara Lopujiná. Para tener algo de aquella belleza, una unión con el amor, jugueteó con el cordón enredándolo en los dedos y fue al duelo llevándolo en su bolsillo, de donde lo sacaron manchado con su sangre.

Nadie podrá hacer esta afirmación improbable: si algo sutil anuncia cada muerte, ya sea signo o aparición de un heraldo que forzosamente nos ha de prevenir, en este caso quizá fue el cordoncillo que encadenaba sus temblorosos dedos.

Hacia unos meses había escrito: «busco la libertad y el reposo, quisiera encontrar el olvido y dormirme», así piensan aquellos que en el sueño creen encontrar el ansiado anticipo de la muerte.

LAS INCIERTAS PASIONES
DE IVÁN TURGUÉNEV

Encuentro con Iván Turguénev

El presente ensayo sobre Iván Serguéyevich Turguénev tiene su razón de ser en mi interés por la biografía del escritor que me abrió, en edad muy temprana, el camino del mundo literario. Ha sido entre los escritores rusos, junto a Tolstoi y Dostoyevski, el mejor acogido en Occidente por la calidad literaria de su obra, que conserva hoy vigentes peculiaridades de la gran novela del siglo pasado, aun con los matices de la idealización romántica. Admirado y respetado, también su presencia física sorprendía:

«La puerta se abrió y apareció un gigante. Un gigante de cabeza plateada, como se diría en un cuento de hadas. Tenía largos cabellos blancos, gruesas cejas blancas, una gran barba blanca, de un blanco plata, brillante, iluminado de reflejos; y en esta blancura, un rostro tranquilo, con rasgos algo fuertes: una verdadera cabeza de río *derramando sus ondas*, o mejor aún, una cabeza de padre eterno. Su cuerpo era alto, ancho, macizo, sin ser grueso, y este coloso tenía gestos de niño, tímidos y reprimidos. Hablaba con una voz muy dulce, un poco blanda, como si la lengua se moviese difícilmente. Algunas veces dudaba buscando el vocablo preciso en francés para expresar su pensamiento, pero siempre lo encontraba con una sorprendente justeza, y esa ligera vacilación daba a su palabra un encanto particular.»

Así era Turguénev, tal como lo describió Guy de Maupassant, y así lo conocieron, hace poco más de un siglo, muchos europeos. De Europa fue huésped casi media vida y su arte tiene mucho de elaboración de la cultura occidental, con la que se identificó. Su extensa obra se corresponde con una vida especialmente compleja que, cuando se descubre, atrae como una experiencia insólita.

La aproximación a Iván Turguénev revela a un escritor magistral por su destreza para analizar los entresijos del alma humana, por sus invenciones verosímiles, por lo problemático de su psicología y por los aspectos reservados de su obra; de ella brota un sutil aliento de dolor íntimo, de frustración y melancolía, que puede modificar el concepto habitual existente acerca de este creador. Turguénev, que muchas veces ha sido considerado el autor más equilibrado de la literatura rusa, modelo de serenidad formalista, de moderación, aparece, a la luz de ciertas indagaciones biográficas, bajo el peso atormentador de unas Erinas implacables. La imagen convencional de este escritor es la de un literato famoso que viajó sin descanso, siempre en busca de un hogar que únicamente encontraba en el de un matrimonio amigo, a cuya esposa –Paulina García de Viardot– amó en secreto durante cuarenta años; un noble ruso sometido a esta célebre cantante de origen español, alejado de su patria, de la que sin cesar escribe, liberal partidario de reformas y, a la vez, cronista de las viejas estructuras de su clase, ya en decadencia... Sin embargo, un estudio que confronte y establezca conexiones entre vida afectiva y obra literaria puede revelar aspectos de una personalidad conflictiva, insospechada, que escapó a la fácil identificación porque el autor la enmascaró bajo apariencias circunstanciales.

A penetrar este aspecto caracterológico de la personalidad del escritor ruso tiende el presente ensayo, a establecer una interconexión entre datos biográficos no sistematizados suficientemente. Con este fin se utilizan aquí cartas y fragmentos de la abundante correspondencia de Turguénev en relación con momentos de su vida, así como citas de sus novelas y narraciones fundamentales. Éstas conservan un prestigio universal pese a los cambios que ha sufrido en los últimos cien años la expresión literaria. Especialmente ahora, cuando la literatura tiende a no relatar una historia lineal, podría parecer que la técnica y los argumentos de Turguénev están muy distantes del gusto actual. Sin embargo, la edición de sus obras es frecuente y sus títulos más conocidos –*Humo*, *Lluvias de primavera*, *Padres e hijos*– no dejan de figurar en muchos catálogos. Incluso en España, donde apenas tuvieron resonancia las literaturas eslavas, se hacen con regularidad ediciones de sus obras y, lo que es más insólito, adaptaciones de éstas en televisión, sistema

que parecería el más opuesto a su forma de narrar. Esta aceptación se dio, no obstante la mediocre calidad de las traducciones disponibles, ya en la primera mitad de siglo, como recuerda Antonio Machado al opinar sobre literatura rusa: «Traducida, y mal traducida, ha llegado a nosotros. Sin embargo, decidme los que hayáis leído una obra de Turguénev –*Nido de hidalgos*–, o de Tolstoi –*Resurrección*– o de Dostoyevski –*Crimen y castigo*–, si habéis podido olvidar la emoción que esas lecturas produjeron en vuestras almas». ¹ *

Aún con mayores dimensiones existe este interés por Turguénev en países como Inglaterra, Alemania o Francia, donde hay prestigiosos turguenevistas y es constante la aparición de trabajos que estudian particularidades relacionadas con él o con su obra, sin necesidad de mencionar, por obvio, su país natal, donde Turguénev ha tenido innumerables especialistas, ediciones y millones de ejemplares vendidos. La investigación sobre Turguénev es extensa y minuciosa: ha llegado a reconstruirse con una precisión rigurosa la historia de sus amistades, sus viajes, opiniones y afectos; el proceso de realización de sus obras, la genealogía de las familias materna y paterna; se ha identificado a las personas que le sirvieron para dar cuerpo a sus personajes e incluso conocemos los libros que leía de niño. Su enorme correspondencia, junto con los recuerdos de sus contemporáneos, han posibilitado establecer los menores detalles de su vida. A lo largo de ésta y de sus cuarenta años de actividad literaria, se advierte el perseverante trabajo que llevó a cabo para recrear su pasado o bien para evidenciarlo tal como fue. Por esta razón, Turguénev es un adelantado en la configuración de la obra literaria con sedimentos muy profundos de la propia existencia, e incluso la parte menos importante de sus escritos está entretejida de matizaciones de este origen que al ser espejo de sí mismo lo eran también de los hombres de su tiempo. Acaso nunca supo que estaba haciendo un verdadero historial clínico de su época y de sus personajes; detalló en las páginas de sus novelas y relatos no sólo caracteres cotidianos, aunque pictóricos de interés, sino procesos psíquicos y secuencias obsesivas que ejemplifican un tipo mental generalizado en todas las épocas.

Pero su obra no se limita a esta prospección en el dominio intimista, sino que igualmente vigiló el trasfondo de costumbres, dentro del propósito cívico común a los escritores rusos –desde Pushkin hasta Chéjov– de poner luz en las

tinieblas de su tiempo. Turguénev fue testigo de la lenta ruina de la nobleza rusa, aunque distanciado de ella por poderosas razones. Distanciamiento que le permitió captar los rasgos básicos de los rusos del siglo pasado y, al introducirlos en su literatura, escribir una larga historia que ayuda a conocer los orígenes de la Rusia actual.

* Las notas que aparecen numeradas se reúnen al final del libro.

Los orígenes

En una casa grande y confortable, toda ella construida en madera, de una calle elegante del antiguo Moscú, termina la vida de Varvara Petrovna Lutovínova. Al alcance de su mano, en un anaquel de su misma cama, tiene una cajita en forma de libro que lleva un rótulo en francés, *Feuilles volantes*, y allí guarda unas hojas de papel donde todos los días hace apuntaciones con lápiz. En una ha escrito: «Madre mía, hijos míos, perdonadme. Y tú, Señor, perdóname también porque el orgullo, ese pecado mortal, ha sido siempre mi pecado». Son las palabras finales de quien nunca pidió perdón y teme no ser perdonada. Se niega a testar a favor de sus hijos, no los admite en su presencia y, acercándose la muerte, sólo la cuidan una joven, que se supone que es su hija natural, Bibi, y la servidumbre. En los últimos días no toma sino uvas y helados de fruta; habla en voz muy baja y ya no da órdenes imperiosas. Unas horas antes de morir ha hecho avisar a su hijo Nikolái, que acude a su lado para oírle murmurar: «Vania, Vania» (diminutivo de Iván), pero su otro hijo, el favorito, Iván, está en San Petersburgo y ya no lo verá más aunque le avisen con urgencia. Cuando llega, su madre está enterrada y sólo encuentra los rastros de una vida que terminó, y cuatro o cinco días después le escribe a su amiga Paulina Viardot: «Sus últimos días fueron muy tristes. Que Dios nos libre a todos nosotros de una muerte semejante. Sólo quería distraerse. La víspera de su muerte, cuando la agonía había ya comenzado, en la habitación contigua una orquesta tocaba polonesas, por orden suya». Y líneas más adelante confiesa: «No pensaba en sus últimos instantes sino en —me da vergüenza decirlo— arruinarnos a mi hermano y a mí, y la última carta que escribió a su administrador era una orden clara y formal de vender todo a

cualquier precio, de prender fuego a todo si hacía falta, para que nada... En fin, hay que olvidar...».

Iván se propuso no pensar más en la madre, pero era inútil: ni la muerte borraría ya de su conciencia esta figura femenina que le contempla con mirada severa, como la hechicera de esa leyenda popular que desde el fondo del bosque extiende su poder sobre un joven héroe. A ella le deberá no sólo la vida, obviamente, sino la inquietud de sentirse acompañado por su presencia invisible y amenazadora a lo largo de los años, sin nunca dejarle. De esta madre dependerá su posterior y definitiva forma de relacionarse con el mundo y con otras mujeres; ella determinará gran parte de lo que él fue desde la infancia, como hombre y como escritor, aunque resulte difícil aceptar que la riquísima existencia de un gran creador literario pueda estar regida por las presiones que otro ser grabó en la blanda materia de la conciencia infantil.

Quien entra en la habitación vacía donde su madre ha muerto no es un hombre de treinta y dos años, escritor conocido, sino un niño con casaca de terciopelo y medias negras, hasta cuyos labios llega el sabor salino de las lágrimas motivadas por haber sufrido un nuevo castigo o haber presenciado una escena de crueldad. La gran casa familiar es un mundo hostil donde las nociones de los afectos elementales están subvertidas y pervertidas. Allí impera el principio inexorable del sometimiento a la autoridad de una madre tiránica que personifica las formas dictatoriales que rigieron toda la vida de Rusia. Al igual que otros escritores, Turguénev experimentó la infancia como un sufrimiento continuado, aún más penoso por incomprensible y arbitrario. Se sabe que Varvara Petrovna mandaba azotar a sus hijos casi diariamente, por cualquier motivo, y a veces lo hacía por su propia mano cuando una leve acusación del ayo o cualquier travesura le parecía causa justificada para ejercer tan viejo sistema de pedagogía. Ellos eran, igual que los criados, sus víctimas preferidas y buscaba pretextos para imponer castigos que a veces culminaban, por su parte, en ataques de nervios, probablemente fingidos. Una vez, Iván fue azotado día tras día sin que pudiera comprender cuál era la causa; decidió huir de casa y a medianoche se levantó de la cama dispuesto a escapar, pero su preceptor pudo evitarlo e intercedió ante los padres para que cesara el injustificado castigo.

Dos reacciones distintas puede originar esta vivencia infantil: querer repetirla cuando llega la edad madura, y aplicar a otros el mismo trato que se sufrió tan dolorosamente, o bien, rebelarse contra aquel comportamiento e identificarse con los que reciben castigos y sufren heridas morales injustamente. Fue así como se formó en Iván Turguénev una aversión a todo despotismo, y como escritor se distinguió por la compasión que le inspiraba el sufrimiento humano y por la emocionada simpatía, latente en su obra, hacia los «humillados y ofendidos», y por tanto, hacia los que soportaban más inermes la tiranía, los siervos, en los que descubrió matices y cualidades nobles, como si hubieran sido purificados por las mismas injusticias que sufrieron. Siendo ya un hombre maduro recordaba con sentimiento, en una carta a cierto amigo suyo, la dureza del trato que recibió de niño. Sin embargo, Varvara Petrovna no lo admitía así, y en una carta a Iván le dice: «Cuando erais niños os pegaba pero no os tiranizaba. Entrabais en la habitación alborotando, sin miedo». Probablemente Varvara no sabía descubrir bajo la incontenible espontaneidad de un ser infantil la desconfianza y el temor. No obstante, en la vida terrible que estremece al hijo cuando lee sus anotaciones, hubo desconfianza y temor; una inextricable mezcla de factores inevitables y errores voluntarios, acaso debidos a la oscura tendencia de herirse ella a sí misma y ser continuadora de una cadena de violencias y crueldad que procedía de sus antepasados. En ella terminaba la secuencia alucinante de varias generaciones de nobles con taras degenerativas, tan habituales en las familias de propietarios rurales, aislados en sus mansiones en las inmensidades rusas, sólo en contacto con algunos vecinos y con las aldeas de los siervos, en la degradante superioridad sobre éstos. Las enfermedades, el alcoholismo, la dureza del largo invierno, la ociosidad, oscurecían las ventajas de ser amos y señores de grandes fortunas que no siempre tenían aplicación.

El padre de Varvara, Piotr Lutovínov, fue un noble desordenado e irascible que en cierta ocasión organizó una represalia contra los campesinos y mató a quince de éstos. Cuando murió, todos sus bienes pasaron a su hermano Iván, que hizo construir en su pueblo, Spáskoye, una iglesia y una gran casa rodeada de un parque muy bello que años después sería de Turguénev.

De la madre de Varvara, Yekaterina Ivánova, se contaba que, estando ya

prácticamente inválida, golpeó con un bastón a un criadito que la atendía y, al verlo caer sin sentido, lo asfixió con una almohada. Por su única hija no había sentido ningún cariño y, al casarse en segundas nupcias, dio a ésta unas hermanastras que la atormentaban y un padrastro que cuando estaba borracho la maltrataba y que al cumplir la muchacha dieciséis años cambió sus sentimientos de forma tan inequívoca que, al parecer, intentó violarla. Se vio obligada a huir de la casa; acompañada de su nodriza, caminó a pie muchos kilómetros sobre la nieve para buscar refugio en casa de su tío Iván, un viejo y avaro solterón que, no obstante, le dio cobijo. Se ocupó de su educación, la envió a un pensionado y le proporcionó las diversiones posibles entonces para una joven, aunque Varvara lo que prefería era la equitación y tirar al blanco. Con aquel tío vivió en dudosas relaciones hasta que, frizando los treinta años, se separó de él; sin embargo, al morir, el anciano la dejó heredera absoluta de sus bienes. Se vio convertida en una rica propietaria de cinco mil «almas»² y de la gran posesión de Spásskoye, a diez verstas de la ciudad de Mtsensk y a cincuenta de Orel, la capital de la provincia.

Pero la semilla del despotismo, que desde niña nadie le había escatimado, fructificó con creces y, siguiendo el ejemplo de su medio social, empezó a regir aquel patrimonio con mano de hierro.

Pequeña de estatura, ligeramente jorobada, señalada por la viruela, su piel no tenía la blancura que en el siglo pasado era signo de distinción y ella no ignoraba que carecía de atractivos físicos.

Todos los testimonios que han quedado sobre Varvara la describen como colérica y despiadada, aunque no falta de inteligencia. «Su carácter imperioso y dominante no se detenía en su familia y sus siervos, sino que alcanzaba a todos los que la rodeaban y tenían relación con ella; daba muestras de una fuerza moral muy rara y frecuentemente incomprensible, que obligaba a los extraños a acatarla. Le bastaba una mirada para detener una conversación que no quería escuchar. Nadie osaba expresar ante ella una opinión que no hubiese compartido.» Así opinaba Bibi, su, acaso, hija natural, que muchos años después escribió unos *Recuerdos* que han sido muy valiosos para los biógrafos de Turguénev.

Al casarse, Varvara no modificó en nada su autoridad dentro del hogar, lo

cual era aún más extraordinario, pues en la antigua Rusia las costumbres imponían a la esposa un papel secundario y de sometimiento, tanto en la sociedad como en el seno de la familia. Merced a su carácter, superó estas limitaciones tradicionales y vino a ser el modelo singular de una *bárinia*, señora feudal en la antigua provincia rusa. Sus órdenes tenían la única lógica de subordinar la gran mansión de Spásskoye a una organización meticulosa. Había allí teatro y capilla, cuarenta habitaciones y muchas dependencias donde se albergaban los criados. Todos –lacayos, doncellas, mayordomo, cocineros, costureras, médico, cartero– con actividades claramente determinadas por una severa disciplina; incluso había una orquesta de siervos. Se hacían inventarios de armarios y roperos, se controlaba cada una de las prendas, consignando la fecha de su adquisición, y en la vida cotidiana presidía un rigor que hace pensar en los extremos a que llegan aquellos que gozan haciendo del orden un yugo para los demás.

En la extensa obra literaria de Turguénev se traslucen frecuentes alusiones a episodios ocurridos en aquella casa y a la figura de su madre, o de una madre que reúne rasgos de carácter que se reconocen, más o menos estilizados, como pertenecientes a Varvara: «Mi madre era un mujer de carácter..., una mujer muy virtuosa, pero no he conocido nunca a una mujer a quien la virtud procurara tan pocas satisfacciones. Sus méritos la abrumaban y abrumaba a todo el mundo comenzando por ella misma. Durante los cincuenta años de su existencia ni una sola vez tuvo descanso, ni se cruzó de brazos».³

Turguénev no se liberó nunca de estos recuerdos, aunque intentara neutralizarlos en la literatura y revestirlos con el distanciador disfraz de la invención. Entre ellos hay una constante evocación de la psicología materna atribuida a personajes femeninos que, si no son madres, pueden ser abuelas o tías, pero cuyo modelo es bien evidente. En *Nido de nobles*, novela de gran valor autobiográfico escrita hacia sus treinta y nueve años, aparece el retrato de una mujer autoritaria –la tía del protagonista– de inequívoca identificación: «Glafira había logrado poco a poco tener en sus manos toda la casa: todos, incluso su padre, se le sometían; no se daba un terrón de azúcar sin su permiso; hubiera preferido morir antes que compartir su poder con otra ama [...] Fedia la temía, temía sus ojos claros y penetrantes, su voz seca; no se

atreví a moverse en su presencia, apenas se movía un poco en su silla ella le gruñía: ¿Adónde vas? ¡Estate quieto!».

Otra transposición materna aparece en *Mumú*. En este relato; un siervo sordomudo salva de morir ahogado a un perrillo que desde entonces se convierte en su único compañero. Pero los ladridos molestan al ama y ésta ordena que desaparezca. El siervo, que es portero de la casa, se lleva al perro a una taberna, le da una abundante comida y, después, con lágrimas en los ojos, le hace montar en una barca, rema hasta el centro del río y allí lo ahoga, en las mismas aguas de donde lo rescató. Resignadamente, obedece a su ama, que no es otra sino Varvara; no en balde ésta había mandado una vez matar a un perro porque alborotaba a las gallinas. Ese portero existió, se llamaba Guerásim y conservó hacia su ama una obediencia absoluta.

En el relato largo *Punin y Baburin* es una abuela despótica la que, también ejerce, como Varvara, su duro dominio. Por haber olvidado saludarla, castiga con la deportación a un siervo: «Al desgraciado muchacho se le deportaba a cualquier sitio; detrás de la empalizada, a unos pasos de él, se veía un miserable carrillo de aldeano cargado con sus pobres bienes. Así era entonces. Yermil estaba de pie, sin gorro, con la cabeza baja y los pies descalzos; sus botas, sujetas con una cuerda, colgaban a su espalda; su cara, vuelta hacia la casa señorial, no expresaba ni desesperación ni tristeza, ni siquiera asombro; una leve sonrisa aparecía en sus labios descoloridos; los ojos, secos y hundidos, miraban obstinadamente al suelo. Se anunció a mi abuela su presencia y ella se levantó del diván, se acercó a la ventana del despacho haciendo crujir su falda de seda y, colocándose ante la nariz unos impertinentes con montura de oro, miró al nuevo deportado». Años después, Turguénev mostraba a sus amigos la ventana a la que se asomó la madre para contemplar una escena parecida.

Tenía Varvara treinta y seis años cuando se casó con Serguéi Nikoláyevich Turguénev, seis años más joven que ella, apuesto oficial de un regimiento y propietario de un dominio llamado Turguénevo que contaba con un centenar de «almas», fortuna que no tenía comparación con la cuantiosa de su mujer. Al casarse, se retiró con el grado de coronel y desde entonces llevó la vida del propietario acaudalado, viviendo en la finca de su esposa, teniendo aventuras

con las doncellas del servicio y conservando una elegante distancia en todos los asuntos domésticos. Serguéi Nikoláyevich tuvo como primer antepasado a un príncipe tártaro que en el siglo XV, convertido y bautizado, fundó la familia Turguénev, en la que surgieron hombres de Estado, artistas y escritores. Pero Serguéi Nikoláyevich era tan sólo un militar culto y de gran belleza física.

Su hijo Iván, cuando tenía cuarenta y dos años y una madurez literaria que le permitía contemplar con objetividad aspectos de su vida infantil en relación con sus padres, escribió una novela autobiográfica titulada *Primer amor*. En ella se describe una casa noble donde el hijo adolescente se enamora de una encantadora vecina pero no tarda en descubrir que es la amante de su padre.

Entre los cuadernos de trabajo del novelista se ha encontrado el que sirvió para hacer el boceto y el plan de esta obra; en la lista de los personajes Turguénev había escrito: «Yo, mi padre, mi madre». Pero la palabra «padre» aparecía tachada y sustituida por «tío», acaso arrepentido de ser tan explícito, para luego volver a tachar ésta y dejar definitivamente «padre»... Incluso, en la introducción de esta novela aparece un personaje que lleva el mismo nombre que éste, Serguéi Nikoláyevich. Está demostrado que se trata de un recuerdo de su adolescencia: las tensiones emocionales en el alma del muchacho, la relación difícil con un padre adusto y con la madre siempre descontenta: ambos aparecen en la novela como debieron de ser en la realidad.

«Mi padre, aún joven y muy guapo, se había casado por interés; ella tenía diez años más que él. La vida que llevaba mi madre era triste, estaba constantemente inquieta, celosa, enfadada, aunque no en presencia de mi padre; le temía mucho y él era severo, frío, lejano...»

Un turguenevista de Moscú, Nikolái Chernov, realizó investigaciones para aclarar la realidad de esta fábula literaria y se interesó por descubrir quién era la joven que había enamorado a padre e hijo. Tras largas búsquedas, vino a saber que se llamaba Yekaterina Shajovskaya, era efectivamente princesa, aunque de familia arruinada, tenía diecinueve años y escribía poemas de cierta calidad. Era vecina de los Turguénev porque en 1827 se trasladaron a Moscú y para el verano del año 33 alquilaron una casa en las afueras, enfrente del parque Neskuchni (hoy es el parque Gorki), y allí Iván conoció a esta

muchacha. Debió de enamorarse tan fogosamente como suele ocurrir en la adolescencia: entonces él tenía quince años. Guardó el recuerdo de ella, pues *Primer amor* lo escribió muchos años después, y según declaró a un amigo, releía con placer esta novela: «Es mi obra preferida. Además, aunque haya algo inventado, no mucho, *Primer amor* describe un acontecimiento verdadero sin el menor adorno y, cuando lo releo, los personajes se alzan ante mí como si estuvieran vivos».

Pero la relación de Yekaterina con el padre de Turguénev no debió de durar mucho; murió éste en 1834 y, un año después, ella se casó y se fue a vivir a San Petersburgo. Falleció pronto, en 1836, y es curioso que en su tumba del cementerio Vólkov, cerca de donde sería también enterrado Turguénev, en la lápida de piedra se puede leer una inscripción extraña que no se sabe qué significa y a quién atribuirle: «Amiga mía, ¡qué horrible y qué dulce es amar. El mundo es tan bello como el rostro de la perfección!».

Esta aventura, que lógicamente dejaría su rastro en el ánimo del joven Turguénev, también está confirmada por unas frases de una carta de Varvara a Iván, seis años después, en la que, a pesar de las intencionadas tachaduras que hay en ella, se puede leer: «La princesa Sh... ¡Maldita sea su memoria!... No pronunciéis jamás delante de mí su nombre maldito».

En este medio familiar nació el futuro escritor y sus hermanos. En 1814 Varvara compró una casa en la ciudad de Orel y allí vinieron al mundo el primer hijo del matrimonio, Nikolái, nacido en 1816, e Iván, el 28 de octubre de 1818, al mediodía. Esta fecha corresponde al viejo calendario juliano que se usaba entonces en Rusia y equivale al 9 de noviembre por ir aquél adelantado doce días con relación al cómputo actual.

Hubo un tercer hermano, que murió a los dieciocho años y al que Turguénev nunca mencionó en su obra o en su vasta correspondencia; al parecer, sufría parálisis. Los tres se criaron en Spásskoye, a cargo de tutores franceses y alemanes que generalmente no estaban muy capacitados para tal cometido pero que eran preferidos a los maestros rusos. Éstos, en su mayoría, eran seminaristas o estudiantes pobres que no podían continuar sus estudios; se les trataba como a siervos y se les pegaba sin consideración. Contaba Iván que cierto día un profesor, enfadado con su hermano Nikolái, le tiró del pelo; su

padre, que presenció la escena, cogió a aquél por el cuello y lo arrojó escaleras abajo.

Pero, dejados los hijos de la clase noble al cuidado de nodrizas y preceptores, era lógico que buscaran en éstos compensación a su falta de afecto. Muchos siervos enseñaron a hablar en ruso a niños que sólo habían aprendido el francés, lengua en la que se entendían con sus padres. La aya del poeta romántico Aleksandr Pushkin despertó su vocación literaria con los cuentos que le contaba. También Turguénev tuvo un maestro parecido, un siervo, que le enseñó a hablar y escribir el ruso, después de lo cual él ya se aficionó a leer los libros que encontraba en la biblioteca de Spásskoye.

Un niño taciturno debió de ser Turguénev, un niño perplejo por la contradicción entre el papel de la madre en el hogar y el arquetipo materno propio de la sociedad en la que vivían. Su autoritarismo y comportamiento casi varonil de dueña absoluta chocaría con la pasiva indiferencia del padre. Habría que aceptar que el concepto de madre se basa en nociones culturales que asignan, o que asignaban, a la mujer la misión de la maternidad, la crianza, el orden familiar. Según costumbres tradicionales, la exclusión de la mujer de las actividades sociales dejaba éstas en manos del padre, representante de la autoridad y del rigor, sus características teóricas, pero cuando se produce una fractura entre este ideal convencional y las conclusiones de la experiencia, la mente del hijo es, sin duda, sacudida por un desajuste de imágenes. Las consecuencias de este sufrimiento infantil, impreciso y en muchas ocasiones inconsciente, perduran a través de los años y se manifiestan en rasgos del carácter y, pasado el tiempo, acaso un miembro de la tercera generación podrá descubrir en sí la huella de aquel desconcierto, cuya responsabilidad tan difícil es de imputar.

«Tuve una infancia penosa y triste. Mi padre y mi madre no se querían y esto no me facilitaba la vida», dice un personaje de la novela *Diario de un hombre superfluo*, escrita en 1849, unos meses antes de la muerte de Varvara Petrovna. Los conflictos propios de la infancia se unían a la dureza de la educación en una época aún no liberada de viejas costumbres como las que se aconsejan en un manual ruso de organización de la familia noble titulado *Domostroi*. Escrito por un monje a mitad del siglo XVI, recomienda establecer

en el hogar la severidad de las órdenes monásticas, y en relación al trato con los niños, dice lo siguiente:

«Hay que golpear a los niños. El que así los eduque tendrá una vejez feliz. No vaciles en azotar a tu hijo. Si le pegas con un bastón no se va a morir, estará más sano. Pues golpeando su cuerpo salvas su alma de la perdición. Si quieres a tu hijo, dale golpes; te alegrarás más tarde. No rías ni juegues con él, pues si eres débil en las cosas pequeñas, sufrirás en las grandes...»

Iván tendió a evadirse de un ámbito familiar tan poco grato y esto determinaría su propensión, ya en la edad adulta, a viajar constantemente, sin afincarse en Rusia. De niño buscó un refugio en la naturaleza o en su jardín y allí proyectó su incertidumbre o su melancolía en la diversidad de los elementos naturales, que vinieron a reflejar su propia vida interior. En sus escritos se percibe siempre la dependencia entre paisaje y conciencia humana, el estado de ánimo tiene su eco en simples condiciones atmosféricas o visiones del campo. Por esta razón, las descripciones de paisajes en toda su obra poseen veracidad y un halo de suave tristeza y calma. Es la belleza lírica de los campos de la provincia de Orel, donde él nació, tierra natal también de otros escritores importantes: Leskov, Leonid Andréyev, Iván Bunin. Era una comarca fértil y rica, producía trigo y criaba buenos caballos. Desde niño, Iván se habituó a las largas caminatas propias de un cazador, adoptando las costumbres de éstos, dueños de perros inteligentes de los que se cuentan proezas. Conservó siempre un detallado conocimiento de la vida campestre. Aquella región era la Rusia central, al sur de Tula y de Moscú, no era la estepa de las comarcas meridionales sino un terreno ligeramente ondulado con depresiones y cursos de agua, con bosques diseminados entre praderas. Los hermanos Goncourt mencionan en su *Diario* lo que Turguénev, un anciano ya, les contó acerca de las sabrosas horas de su juventud, las horas en que echado sobre la hierba escuchaba los ruidos de la tierra, las horas pasadas a la espera, en una observación soñadora de la naturaleza.⁴

La soledad induce a la introspección y al análisis de sí mismo; lo cuenta en *Primer amor*: «me iba al sitio más apartado del jardín, subía a la tapia de piedra medio derruida de un alto invernadero y, dejando colgar las piernas del lado que daba al camino, pasaba horas enteras mirando sin ver nada [...]

permanecía sentado, mirando, escuchando, lleno por completo mi ser de un sentimiento inexplicable en el cual había de todo: tristeza, alegría, presentimiento del futuro, el deseo y el temor a la vida. Pero yo entonces no comprendía aquello y ni siquiera hubiera podido explicar nada de lo que en mí se agitaba».

Pasarán años y la imagen de un niño pensativo permanecerá en la invisible pero emotiva comunicación con sus lectores como un ser detenido en etapas primarias aunque cargado de experiencias adultas, inexperto, sin habilidad práctica, como todo aquel que se sumerge en sus pensamientos, torpe en una sociedad que exige astucia. Sus personajes, trasunto de remotas situaciones afectivas, van encaminados a la frustración y la decepción, sin lograr nunca reconciliarse con la causa de su inquietud.

Días de juventud

La familia del futuro escritor se trasladó a Moscú para que los hijos acudieran a centros de enseñanza, primero en la pensión de un alemán, después en un instituto privado de nivel secundario donde estudiaban jóvenes nobles. Los planes de estudio eran totalmente teóricos, de gran esfuerzo memorístico y escasa formación ética; horarios rigurosos y disciplina casi militar para adolescentes que, uniformados como los cadetes, seguían durante seis años la enseñanza media.

En esta época fue cuando los padres alquilaron una casa en el extrarradio de Moscú, donde ocurrió el episodio que años más tarde relataría en *Primer amor*. En 1833 Turguénev fue admitido en la universidad para estudiar Filología.

Moscú era una ciudad populosa, antigua, lugar de coincidencia de muchas culturas. Un autor ruso de aquellos años, Batiushkov, la define así: «Una extraña mezcla de arquitectura antigua y moderna, de miseria y de riqueza, de costumbres europeas y de usos y hábitos orientales. Una fusión asombrosa e incomprensible de frivolidad, soberbia y auténtica gloria y magnificencia, de ignorancia y educación, de urbanidad y de barbarie».

Ciudad creada en torno a una fortaleza, o *kreml*, la formaban en su mayoría casas de madera de un solo piso, con calles irregulares pero con innumerables iglesias y monasterios cuyas cúpulas doradas y azules brillaban al sol y asombraban a los viajeros que las contemplaban desde la «colina de los gorriones». Desde allí oteó Napoleón la ciudad que entonces, a principios del XIX, tenía 295 iglesias y 500 palacios. La ciudad ardió ante el ejército francés en un sacrificio numantino y dos terceras partes quedaron destruidas. Pero

cuando llegó la familia Turguénev ya estaba reconstruida en su mayoría.

Turguénev siempre sintió nostalgia por aquel Moscú, como suele sentirse por el lugar donde transcurre la adolescencia, si ésta no es desgraciada. Recordaba las casas familiares, cómodas y templadas, las que tuvieron en las calles Shábolovka y Ostózhenka. Y esa dependencia afectiva se extendía al ámbito inmenso del país natal, que por su extensión geográfica y su diversidad humana comprendía todas las contradicciones imaginables. En las dimensiones de sus experiencias de joven se reproducía el absolutismo de la monarquía zarista, la separación de clases –desde los príncipes y nobles hasta los siervos–, las distancias inmensas y desiertas, la extremosidad de las estaciones así como la extremosidad de los caracteres. Pese a la presencia de amplios núcleos de extranjeros, que llegaron como técnicos llamados por los mismos zares para ayudar al desarrollo de Rusia, ésta seguía recibiendo los influjos de Oriente. Después de la guerra contra Napoleón, los oficiales rusos que entraron en París, en persecución del ejército vencido, se interesaron por las ideas liberales y las dieron a conocer en los círculos de San Petersburgo. Impulsaron deseos de reforma de un régimen tan anticuado y posibilitaron una conjura para destronar a Nicolás I, el 14 de diciembre de 1825, pero fue abortada. En el proceso a 121 acusados –los llamados «decembristas», todos nobles y militares de alta graduación–, cinco de sus principales figuras murieron en la horca y el resto fue deportado. El efecto desmoralizador causado por este fracasado intento de renovar el país perduró muchos años y desbarató la esperanza de una hipotética democracia. Nicolás I prosiguió la tradición de absolutismo de la dinastía Románov y mantuvo al país bajo un sistema policial y censorial que, no obstante, no pudo detener el avance de la oposición política. La censura vigilaba toda la prensa escrita, restringía la entrada de libros extranjeros y llegaba a suprimir de los periódicos franceses los folletines considerados peligrosos, pero estas mismas dificultades aumentaban la curiosidad y muchas obras circulaban manuscritas. En la clase culta se daba una verdadera pasión por la lectura y cualquier folleto francés o alemán pasaba de mano en mano y era comentado en las frecuentes reuniones literarias; la aparición de un libro tenía el carácter de un acontecimiento, más si llevaba una idea renovadora. Por supuesto que la cultura fue privilegio de la

nobleza hasta casi la mitad del siglo.

Formado en esta sociedad y en tal clima político, Turguénev, ya con diecisiete años, se trasladó a la Universidad de San Petersburgo para proseguir estudios en la Facultad de Filología e Historia. En la capital encontró familia de su padre y de entonces se inicia su presencia en los círculos literarios, pero su estancia allí, de unos tres años, no le hizo encariñarse con la gran metrópoli del norte. Era una ciudad moderna, residencia de la corte y con una ostentación de riqueza sin límites. Fue fundada por designio de Pedro el Grande en 1703, con el propósito de disponer de un puerto en el Báltico abierto a Occidente; en el transcurso de poco más de un siglo se crearon catedrales, cuarteles, palacios, arsenales, edificios administrativos, gigantescas plazas y avenidas de aspecto algo fantástico, no sólo en las «noches blancas» de verano, cuando no oscurece totalmente, sino bajo las nieves del largo invierno. El clima casi ártico, las inundaciones frecuentes, las nieblas, hacían de ella un lugar insalubre. Turguénev no admitía que fuera una ciudad de gran belleza y en un relato que escribió, titulado *Fantasma*, en el que cierto personaje es arrebatado por una figura femenina que le lleva volando a diversos países y épocas, al sobrevolar San Petersburgo hace una descripción poco favorable:

«Sí, era ella. Esas calles vacías, anchas, grises; esas casas blancogrisáceas, de un gris amarillo, de un gris malva, con el revoco descascarillado, con las ventanas hundidas en los muros, los rótulos deslucidos, las marquesinas sobre las escalinatas y las mezquinas tiendecillas de los verduleros; esos frontones, inscripciones, garitas, abrevaderos para los caballos; la cúpula dorada de San Isaac, la inútil Bolsa tan adornada...»

Sin embargo, el ambiente era propicio para el desarrollo intelectual de un joven escritor interesado por lo que fuera europeo y, a la vez observador apasionado de su país. En San Petersburgo la clase culta era más cosmopolita, más cercana a Occidente que la de Moscú. Desde allí se seguían más fácilmente las conmociones que agitaban a Europa en sus esfuerzos de mejoría social y humana, y las corrientes de ideas estéticas y científicas. Por tanto, los creadores de la moderna literatura rusa habían sido nobles ilustrados, ligados a la corte del zar, como el historiador Nikolái Karamzín, los poetas Viázemski

o Vasili Zhukovski, el dramaturgo Griboyédov, autor de la famosa comedia *La desgracia de tener talento*, y el mismo Aleksandr Pushkin. De éste, Turguénev reconocía su influencia y de él tomó el modelo de «hombre inútil», el dandi de la alta sociedad. Pushkin, que orientó toda la literatura rusa posterior, es uno de los grandes creadores con que cuenta Europa: autor de poemas líricos, de obras teatrales, de novelas históricas, de relatos, de la novela en verso *Eugenio Oneguin*, que Chaikovski transformó en ópera, y del drama *Borís Godunov*, también convertido en ópera por Músorgski, que se representan y se escuchan constantemente en conciertos. Unos meses antes de morir había creado la revista *Sovreménnik* (El contemporáneo), que vendría a ser la tribuna de los occidentalistas, los partidarios de las ideas europeas y del régimen liberal. En esta prestigiosa revista, que estuvo unida al desarrollo del realismo en Rusia, Turguénev vio aparecer sus primeros poemas junto a los nombres de autores hoy clásicos, como el dramaturgo Aleksandr Ostrovski, el crítico y editor de la revista *Druzhinin*, el novelista Iván Goncharov o el cuentista de temas campesinos Dmitri Grigoróvich.

En épocas de opresión y de censura, cuando el silencio se impone a los que piensan, la poesía puede expresar lo prohibido recurriendo a un lenguaje simbólico. Los rusos de aquella época empleaban el calificativo «esópico» porque, como es sabido, las fábulas de Esopo ocultaban un sentido político o moralista.

Así ocurría en los años de la juventud de Turguénev: surgían en Rusia numerosos poetas y él también comenzó a escribir poesía hacia 1834, y a lo largo de una década no fue sino un poeta con influencias convencionales en el que crecía lentamente, hasta predominar, la necesidad del razonamiento, proceso que le alejaba de la espontaneidad de los versos. Cuando llegó a su segunda etapa puede decirse que olvidó sus poemas, no más de un centenar, y solamente fueron reimpresos en 1891, después de su muerte. Sólo volvió a la poesía en sus años finales, y escribió lo que él llamó *Senilia, o Poemas en prosa*, porque no tenían rima ni metro, evocaciones poéticas de momentos fugaces de su vida.

A los diecinueve años entregó a su profesor de literatura, Pletniov, un drama en verso titulado *Steno* que había escrito hacía tres años. No le agradó

al profesor, pero sí le aceptó más tarde poemas que aparecieron en *El Contemporáneo*, ya entonces dirigido por Nikolái Nekrásov. Es el período que puede considerarse romántico de Turguénev, en que se manifiesta la influencia de Byron. El romanticismo imperaba en aquellos años y, siendo una corriente de módulos extranjeros, del *Werther* a las novelas de Walter Scott, había logrado una regular audiencia en las clases cultas. Se ha dicho que sus premisas de melancolía, análisis interior, tendencia a los problemas morales, etcétera, coincidían con los rasgos del carácter de muchos rusos de la época. Desde 1825 la imposibilidad de actuación política y de expresión libre fomentaba una preferencia por las divagaciones sobre temas generales, la especulación filosófica y búsqueda de ideas nuevas que se sometían a minuciosas controversias. Durante cierto tiempo, unos años tan sólo, el romanticismo atrajo a los escritores jóvenes y su figura más significativa fue Mijaíl Lérmontov, cuya vida reprodujo la de un personaje de Byron, incluso por su final novelesco, muerto en desafío en las montañas del Cáucaso.

Hacia 1837, los autores románticos alemanes, como Schelling y Schiller, fueron abandonados por el estudio de Hegel, y se evolucionó del espiritualismo al realismo crítico. De Hegel proceden ideológicamente los dos mundos en que se escindió el ambiente estudioso de San Petersburgo. A un lado estaban los occidentalistas, partidarios del naturalismo francés, con Bakunin —el luego famoso revolucionario—, Herzen, Turguénev, Belinski y el historiador Granovski; en el otro, el grupo de los eslavófilos, que proponían un nacionalismo paneslavo, aunque los literatos adictos a este movimiento nunca llegaron a ser muchos.

Una mayor conciencia social hizo que la literatura se orientara hacia temas de la actualidad del país y el romanticismo dejó de satisfacer a los jóvenes con sensibilidad crítica. De la insatisfacción del romanticismo como impermeable a la realidad social surgió una literatura humanitaria. Primero, en los poemas de Alekséi Koltsov, un pastor que cantó los sufrimientos de la población campesina; más tarde, en Nikolái Nekrásov, uno de los poetas más difundidos y más leídos que ha tenido Rusia, y el cuentista Dmitri Grigoróvich con sus relatos. Estos escritores simpatizaban con el pueblo, pero su visión de las condiciones de las clases desheredadas adolecía de una gran idealización

de la realidad. La obra de Nikolái Gógol fue el inicio de la corriente realista: *El abrigo, El inspector, Las almas muertas*, sátiras implacables contra los hábitos de la burocracia y semblanza de las costumbres rusas de aquel tiempo. Si desde principio de siglo la preceptiva al uso exigía belleza en la expresión, empleo de vocablos literarios y elegancia en la forma, a partir de este cambio que determina Gógol se generalizó la exactitud en la descripción, el uso del habla cotidiana y la ruptura con la retórica lírica.

En el año 33 fue llevada a Spásskoye una niña de pocos días, una sobrina lejana, al parecer, que recogía la madre de Turguénev. Se llamó Bibi, creció muy bien y era muy alegre, según carta de Varvara a su hijo cuando éste estaba estudiando en Berlín; pero se lamenta ella de que la familia quiera desacreditarla ante el tío Nikolái, hermano de su marido, con habladurías sobre el nacimiento de la niña, aunque termina asegurando que sus hijos podrán siempre decir que su madre «fue una santa».⁵

Aquellas habladurías estaban motivadas por ciertas sospechas de que Bibi fuera hija natural de Varvara y de su médico, Andréi Yevstáfiievich Bers, veintiocho años más joven que ella. Como Varvara había nacido en 1780 (y así se lee en la lápida de su tumba, en el cementerio del monasterio Donskói de Moscú) tendría, en 1833, cincuenta y tres años, edad que parece muy avanzada para la maternidad, si bien no hubiera sido difícil ocultar, mediante viajes al extranjero, el inoportuno embarazo.

No obstante presentarla como sobrina, la niña recibió trato de hija, rodeada de todos los cuidados posibles, aunque usando el apellido Bogdanóvich, del que en algunos casos prescindió para usar el de Lutovínov, por «un extraño capricho» de Varvara, según Bibi explica en los *Recuerdos* que publicó después de la muerte de Iván. Constituyen éstos un informe muy valioso sobre la vida cotidiana en aquella casa, sobre los años juveniles del escritor. Bibi permaneció con Varvara hasta su muerte y en el reparto de la herencia tuvo desavenencias con los dos hermanos. Si hubiera sido su hermanastra y ellos lo supieran, se podría pensar que Turguénev, en cartas a Paulina Viardot, no hablaría de ella con tanto desprecio —«pequeña víbora»—,

y, por descontado, jamás hizo alusión al posible parentesco. Se refería a ella como uno más de los parásitos que rodeaban a su madre en los últimos años.

Además de ese diario escrito a lápiz, según se cuenta al comienzo de estas páginas, Varvara llevó otro diario, de 1839 a 1842, que tituló *Notas sobre mis pensamientos y los de otros* y que conservó Bibi. Uno de sus párrafos, aunque de significado poco claro, podría interpretarse como que hace alusión a un hijo ilegítimo y esto ha servido de base al turguenevista Aleksandre Zviguilski para sugerir que un amigo parisiense de Turguénev, llamado Louis Pomey, pudiera también ser hijo de Varvara, que en un viaje a Europa occidental, de 1834 a 1835, pudo dar a luz y dejarlo confiado a una mujer que se encargó de su crianza. En este viaje, Varvara fue acompañada por un vecino y por la madre del médico Bers, pero en este otro caso surge la misma duda por la excesiva edad de Varvara.

Louis Pomey, nacido en 1835 de padre desconocido y siendo su madre una modesta costurera, se relacionó mucho con Turguénev y con Paulina, y las cartas de ésta al joven Pomey indican una gran familiaridad. Hasta ahora no se han podido encontrar datos más fehacientes para aclarar este punto tan curioso de la biografía de Varvara.

Esta madre excepcional y tan contradictoria habría de tener, forzosamente, rasgos de carácter positivos. La misma que imponía un duro régimen en su entorno, había organizado una escuela para los niños de los siervos, y la casa donde nació sirvió como residencia de ancianas nobles. Su pasión por el mando no estaba reñida con su amor a las flores, a ciertas lecturas, y poseía habilidad epistolar según se demuestra en las cartas, interesantísimas, que se conservan en número de 125, dirigidas a Iván.

En la naciente vocación del escritor no es probable que contara con el estímulo de su madre, pues según un testimonio contemporáneo parece que ésta sólo valoraba la literatura como un entretenimiento, y cuando apareció *Las almas muertas* de Gógol, la consideró «de mal gusto e inconveniente». Esto coincide con la transposición de las vivencias del novelista recogidas en la novela *Punin y Baburin*:

«En nuestra casa no solamente no se hacía ningún caso de la literatura y de la poesía, sino que se consideraban los versos, especialmente los versos en

ruso, como cosa completamente vacía y despreciable; mi abuela no los designaba con el nombre de versos sino con el de “coplas”».

No obstante, Varvara leía en francés y se interesó por el prestigio literario de su hijo en lo que gratificaba su vanidad; tuvo sobre la mesa de su habitación el librito del poema *Parasha* que él acababa de publicar, para que todos los visitantes pudieran verlo en cuanto llegasen, y le hacía elogios y comentarios que ilustran la actitud de la madre:

«En los primeros momentos he leído *Parasha* sin mucha atención. En mi casa, como se acostumbra en una casa honorable, no se leen versos rusos porque no se pueden comprender [...] *Parasha* me ha parecido uno de esos breves escritos que pasan como átomos o como chispas, sin llamar la atención de nadie, ni de panegiristas ni de críticos. No porque sea indigno, sino porque yo siempre veo la viga en mi ojo [...] *Parasha* me ha gustado antes de leer los elogios y veo claramente que tienes talento. Hay también manchas, como en el sol, y tú eres mi sol. Sin bromas, es excelente. No he leído las críticas, pero en *Los anales de la patria* el análisis es justo y hay muchas cosas buenas...», y sigue bastantes líneas con una aprobación teñida de reticencias.

Iván terminó los estudios universitarios y decidió ampliarlos en Berlín, haciendo el obligado viaje al extranjero de los jóvenes de la nobleza, que subsanaban así las deficiencias de la enseñanza rusa; también las nuevas teorías filosóficas debían aprenderse en el país de origen.

En 1838 embarcó en el *Nicolás I*, acompañado de su criado Porfiri,⁶ con rumbo a Lübeck; en la travesía el barco se incendió y parece que Iván no jugó un papel muy brillante por su valor. El marqués de Custine, que viajaba entonces por Rusia, hace mención de este incendio en su obra *La Russie en 1839* y cuenta cómo la serenidad del capitán, que varó el barco cerca de una playa, salvó a todos los pasajeros. Muchos años después, en los últimos días de su vida, Turguénev, ya gravemente enfermo pero con momentos de lucidez, quiso dictar a Paulina Viardot un relato. Era precisamente la descripción de aquel episodio inolvidable.

Instalado en Berlín, en cuya universidad estudió tres años, Turguénev se saturó de cultura alemana y de las formas de vida occidental. Frecuentaba los teatros y hacía amistades, entre ellas la de Bettina von Arnim, hermana de

Clemens Brentano, el célebre poeta romántico. Bettina era muy admirada entre los estudiantes rusos; se la llama «la Sibila del romanticismo» por sus amores ideales con Goethe. También Turguénev cultivaba a los amigos rusos que con el tiempo serían famosos hombres de letras: Stankévich, Granovski, Nevérov. Todos solían ir a escuchar música a casa de Varvara Bakúnina, hermana del revolucionario.

En esta época de final del romanticismo existía un fervor netamente idealista, un entusiasmo por la discusión de teorías interminables que apasionaban a los estudiantes. Ya estos jóvenes de veinte años reconocían que el problema fundamental de Rusia era la existencia de millones de seres sometidos a una modalidad de esclavitud parecida a la de los negros en Estados Unidos. Esta conciencia humanitaria fue agudizada por la lectura de novelas francesas, de Eugène Sue y de George Sand, de la que Turguénev dijo que era la maestra de su juventud. Dio a conocer estas obras en el círculo de los hermanos Bakunin y hasta Mijaíl se entusiasmaba con *Lelia*.

La amistad de Turguénev con Mijaíl Bakunin se inició entonces, cuando éste fue también a Alemania a seguir estudios. Bakunin, de carácter exaltado e impetuoso, recorrió poco tiempo después Europa como un meteoro, incitando a la revolución e interviniendo en numerosas acciones subversivas; dos veces fue condenado a muerte, estuvo preso durante ocho años en Siberia, se fugó a América y fue a Inglaterra para consagrarse a la lucha social. Era el prototipo de revolucionario romántico, incapaz de poner de acuerdo sus ideas políticas y la realidad.

Terminado el período de estudios en Berlín, Turguénev viajó con Nikolái Stankévich por Italia y Suiza y en 1841 volvió a la patria. Entonces ya gozaba de cierto renombre literario: había escrito poemas y una obra de teatro; era un joven simpático, algo escéptico, mordaz pero encantador por su buen humor. Rubio, muy alto, su corpulencia de atleta no daba la impresión de fuerza; ojos bondadosos e inteligentes y un gesto ligeramente melancólico. Se percibía su profunda timidez y algo en su físico descubría una salud débil con dolencias acaso imaginadas. Entonces llevaba la vida fácil de un noble con dinero, que su madre le enviaba aún a regañadientes.

A su regreso de Alemania, Iván no dudó en lo que debía hacer: mantenerse

lejos de la tutela materna. Varvara Lutovínova había quedado sola y los hijos no atendían sus llamadas. En 1839 ardió parte de la casa de Spásskoye e Iván no se apresuró a acudir junto a ella; la escribía únicamente cuando necesitaba dinero. Algunas veces le cuenta sus amores. Ella le aconseja las mujeres de cierta edad mejor que las jóvenes. Varvara estaba leyendo entonces una novela francesa, *La femme de quarante ans*, de Charles de Bernard –en la que el amante tiene veinte años menos que la mujer–, lectura sugerente para quien había vivido hacía años una experiencia semejante.

Por entonces parece que cayó enamorado de una mujer casada, la esposa del que después sería gran amigo suyo, Fiódor Tiútchev, un poeta magnífico que sólo fue descubierto y difundido a finales de siglo, cuando se le reconoció próximo a la sensibilidad simbolista. No existen datos, pero la inclinación hacia esta alemana –según los retratos que quedaron era muy bella– debió de ser pasajera en Turguénev.

Mientras Iván permanecía en Berlín, Varvara protestaba de que no le escribiese y llegó a decirle que si el estudio de la filosofía le apartaba de su deber filial, debía abandonarlo. Y como él gastase más de la cuenta, en 1841 se negó a mandarle más dinero y el joven volvió a Rusia con deudas elevadas.

En la correspondencia de Varvara aparecen frases retóricas manifestando un cariño exaltado hacia el hijo, lo que no parece corresponderse con los hechos. Sólo conociendo los afectos venáticos de los temperamentos histéricos se comprenden frases como: «Mi vida depende de ti», «Te quiero apasionadamente», «Si no vienes en mayo me moriré de tristeza en junio». Su obsesión de que Iván fuera a vivir a Spásskoye le lleva a amenazarle con ir en su busca: «Allí donde estés te encontraré y volveré contigo. Me traerás a Rusia viva o muerta y yo te devolveré a la familia vivo o muerto, y te pondré en manos de tu hermano». Revelaba la amenaza de su autoridad al decirle: «Tú conoces a tu madre: el orden es su divisa, hoy como siempre».

Iván optó por quedarse en la capital e intentó ser profesor de literatura, pero desistió ante las dificultades para obtener la cátedra. Varvara le propone astutamente un plan de vida agradable que le colocaría en su dependencia; le reprocha su desinterés, su ociosidad, porque Iván no cumple el ideal que ella desea, ya fuese entrando al servicio del Estado o como catedrático. Otras

veces, entre sus enfados, toma una actitud masculina y se llama a sí misma «tu más tierno padre y amigo»; dos años antes había escrito: «Yo sola te concebí; todo lo que soy, lo eres tú». Una vez más, Varvara revela una inclinación varonil cuando le escribe: «Mi querida hija, mi Juanita..., tú eres mi favorita», así como deja descubrir confusos sentimientos en una carta de junio de 1843: «Me sonrojo cuando pienso en lo preciso que eres para mí; acaso es un pecado».⁷

Iván sabía bien el peligro que entrañaba caer bajo un control tan tiránico como es el de la madre obsesiva hacia el hijo varón, y según cree su biógrafo francés, Henri Granjard, a la intromisión de la madre se debe precisamente la necesidad del hijo de independencia, que incluso le llevó a no contraer compromisos políticos ni amorosos. Ese temor a depender estrechamente de otro puede ser la razón de la tendencia a distanciarse de Rusia, a viajar y contemplar desde lejos la tensión poderosa y absorbente de una voluntad castradora. Incluso, la causa que le impidió el trabajo fijo; en 1843 logró un puesto en la secretaría del ministro del Interior, a las órdenes de Vladimir Dahl, jefe del gabinete y literato conocido, autor de un célebre diccionario etimológico que aún hoy es obra de consulta. Tan mal debió de cumplir Iván sus obligaciones burocráticas, que al cabo de unos meses quedó excedente y definitivamente dado de baja en 1845.

Apareció entonces su poema *Parasha*, que gustó mucho al crítico Vissarión Belinski, el cual le dedicó un artículo muy elogioso, con motivo del cual se conocieron. Esta amistad representó para Turguénev un fuerte estímulo, y a Belinski debió su colaboración en la revista *Anales de la Patria*, donde publicó *Un espadachín*, y en *El Contemporáneo*, donde aparecieron *Tres retratos*, cuentos en los que se describen tipos de antiguos propietarios rusos como los que vivían cerca de Spásskoye cuando él era niño.

Fue el creador de la crítica literaria sociológica y con sus artículos sobre Pushkin y Gógol trazó la teorización de la corriente realista. A él se debe el descubrimiento de Dostoyevski y de Goncharov, y haber orientado a una generación de escritores jóvenes. En las reuniones que éstos celebraban en la modesta casita de Belinski, Turguénev conoció a Dostoyevski cuando acababa éste de publicar su primera novela, *Pobre gente*. Su éxito provocó envidias,

abonadas por la antipatía que suscitaba su carácter difícil. Se burlaban de él, y Turguénev y Nekrásov escribieron un epigrama presentándole como «el caballero de la triste figura».

En una de aquellas reuniones, Turguénev se dirigió a Dostoyevski y comenzó a contarle que había conocido a un provinciano que tenía unos ridículos defectos: era el retrato exacto del autor de *Pobre gente*. Dostoyevski, sin contestar a la burla, se marchó y no volvió más a las reuniones. De entonces partía la enemistad entre los dos escritores. La hija de Dostoyevski cuenta: «En vano Belinski, que tenía un alma bondadosa, defendía a mi padre, condenaba a sus rivales y procuraba ponerlos en razón. Turguénev hallaba un placer extremo haciendo sufrir a su colega, nervioso y sensible».⁸

Pero Dostoyevski se tomó la revancha y años más tarde, al escribir *Demonios*,⁹ hizo un retrato cruel de Turguénev y del grupo de Belinski, a los que opuso sus concepciones conservadoras. En aquellos años, Turguénev escribía teatro, casi una obra al año, lo que hace un total de diez comedias debidas a su pluma, más dos inéditas: *Las tentaciones de San Antonio* y *Dos hermanas*. Entre ellas, *La provinciana* obtuvo éxito, pero en cambio *La imprudencia* no pudo representarse hasta 1884, ya muerto el autor, sin gustar demasiado. Escrita esta última en 1843, la acción se desarrolla en un ambiente español y es una muestra del interés y la simpatía que los románticos experimentaron por España.¹⁰ Hacia 1821 los liberales de San Petersburgo se entusiasmaban con la sublevación del general Riego, se traducían libros sobre España y era frecuente en los poetas recurrir al tema español, como en la obrita de Lérmontov *Los españoles*. La de Turguénev tiene lugar en una España del siglo XVIII y revela las lecturas en que se basó.¹¹ Don Pablo Sangre, conde de Toreno, se hace amigo de don Baltasar para seducir a su esposa doña Dolores, pero ésta prefiere a otro amigo, don Rafael. Sorprendidos los amantes, mueren a manos de don Pablo, que dice al marido estupefacto: «Esto demuestra que yo amaba a tu mujer». Una breve escena final sugiere que el conde emprende un viaje al extranjero dejando sin más solución aquel drama que, con algunas pequeñas correcciones, Turguénev no dudó en incluir en sus *Obras completas* de 1880. Es la primera manifestación de su posterior interés por asuntos españoles, indudablemente bajo la

influencia de la hispanofilia de Mérimée. Aun antes de haber conocido a ningún español, Turguénev ya asistía en San Petersburgo a las reuniones del príncipe Shajovskói, apasionado por libros españoles, que reunía en sus salones a los escritores más o menos hispanófilos de entonces.

Pero las piezas teatrales de Turguénev apenas cuentan en el conjunto de una obra tan vasta, a excepción de *Un mes en el campo*, comedia en la que es de notar el distanciamiento psicológico y la in-comunicabilidad sentimental de sus personajes, lo que fácilmente la convierte en un antecedente del teatro de Chéjov.

Un mes en el campo tiene toda una historia de vicisitudes. Escrita en 1849, su título inicial fue *Un estudiante*, motivo suficiente para que la censura la prohibiese pese a no tocar temas políticos y únicamente presentar una trama de sentimientos enfrentados en torno al egoísmo de una propietaria y al callado amor de un admirador suyo. Para facilitar su estreno, Turguénev le puso otro título, *Dos mujeres*, pero este segundo intento tampoco tuvo éxito, aunque sabemos por una carta a Paulina que era muy bien acogida cuando se representaba en privado. El tercer título de la obra fue *Un mes en el campo* y con ciertas mutilaciones pudo aparecer por fin en las páginas de *El Contemporáneo* a principios del año 55, pero aún tuvo que esperar hasta 1879 para poder ser estrenada. Es la única comedia de Turguénev que aún se representa en nuestros días y de la que se han hecho triviales adaptaciones hasta convertirla en tina obrita de convencionales infidelidades conyugales. No obstante, posee en sus escenas un buen material autobiográfico, según reconoció su propio autor.

Rudin, hombre inútil

Ya en San Petersburgo y libre de obligaciones, a Turguénev le atrajo la idea de conocer a los hermanos de Mijaíl Bakunin, que vivían en su finca de Priamújino, y, tras ser anunciado por cartas, les hizo una visita. Es de suponer cómo sería recibido en el grupo de jóvenes que esperaban la llegada del que tanto les había elogiado el hermano mayor, pero esta visita no tendría importancia si no fuera porque en ella se evidencia la ambigua actitud del escritor ante el compromiso amoroso.

Tatiana, la hermana mayor, se enamoró de él súbitamente. «Era un alma pronta a exaltarse, singularmente ardiente, impresionable»,¹² y encontraría en Turguénev todos los incentivos para una pasión novelesca. Por aquellas fechas, Dostoyevski había escrito acerca de él: «... vengo de ver al poeta Turguénev. Es genial, aristocrático, un muchacho guapo, rico, con talento, culto. No sé lo que puede haberle negado la naturaleza». ¹³ Efectivamente poseía esa arma tan eficaz en la vida de relación como es el encanto personal. Desde muy joven fue consciente de que resultaba atractivo para las mujeres y en ciertos casos se observa cómo ejercita este poder incluso con aquellas que eran meras «intermediarias», esa categoría que en las tradiciones y en la vida mundana se atribuye a la mujer. Para vincularse más a la cantante Paulina Viardot se hizo amigo de la madre de ésta, a la que visitaba y sabía entretener con habilidad. Años después, la condesa Lambert, una amiga y consejera suya muy influyente en la corte, con quien mantuvo larga correspondencia, le decía que tenía alma de sirena por su atractivo y poder de persuasión. El turguenevista Aleksandre Zviguilski confirma esta idea: «*sut plaire aux femmes parce qu'il comprenait leurs goûts et avait l'art d'exprimer*

subtilement leurs propres pensées». ¹⁴ Pero el soporte físico era el factor determinante de esa fuerza seductora, el aspecto externo del joven Iván con su rostro tranquilo, un tanto carnoso, los ojos acariciadores; sus movimientos eran reposados, la melena le llegaba a los hombros, la voz, suave, acaso no muy varonil. Sobre este punto tenemos el testimonio de un hijo de Tolstoi que conoció al novelista una vez que éste, ya escritor consagrado, les visitó: «Recuerdo su alta y robusta figura, su cabello gris, sedoso y ambarino, el andar, lento, balanceándose, y su voz aflautada que no coincidía con su exterior majestuoso. Su risa era como un cacareo un poco infantil y entonces la voz se hacía aún más aflautada». ¹⁵

He aquí que Turguénev, ante la pasión que había despertado en Tatiana, retrocede y, como su futuro héroe Dmitri Rudin, protagonista de su primera novela larga, se muestra frío y evasivo. Es posible que sintiera aquella pasión incipiente como un freno a sus posibilidades de libertad, exclusivismo que le sujetaría a unas rutinas domésticas. Tanto podía ser el deseo de no contraer un compromiso permanente a fin de seguir la búsqueda de una mujer ideal como la desconfianza en la propia capacidad de entrega a una relación sexual continuada.

Esta pasión frustrada dio lugar a una correspondencia de Tatiana en tonos apasionados que alarmarían más a Iván. En sus obras, más de una vez se burla de los amores de mujeres de cierta edad con jóvenes, aunque no fuera éste el caso entonces, pues Tatiana sólo era tres años mayor que él. Ante su desapego, ella enfermó y fue a Moscú para seguir un tratamiento médico. Pese a que Turguénev vivía también allí, se cruzaban cartas, en apariencia muy sinceras, pero que recuerdan las epístolas de las novelas románticas. Al marchar de Moscú, Turguénev le envió una carta cuya carga literaria se une a cierta calculada ambigüedad:

«No me es posible dejar Moscú, Tatiana Aleksándrovna, sin decirle una palabra cordial. Nos hemos distanciado tanto, y tan ajenos somos el uno al otro, que no sé si comprenderá el motivo que me hace coger la pluma... Puede usted pensar quizá que la escribo por cortesía... Todo, todo eso y aun lo peor me merezco.

»Pero yo no hubiera querido despedirme de usted, aun por poco tiempo, de

esta manera. Démonos la mano y, si es posible, olvide todo lo penoso, todo lo ambiguo del pasado. Mi alma está llena de una profunda tristeza y me repugna y desagrada mirar atrás: quiero olvidarlo todo, a excepción de su mirada, que ahora veo tan viva y clara... Me parece que encuentro en ella perdón y reconciliación... ¡Dios mío! ¡Qué triste me siento y qué extraño!... ¡Cómo hubiera querido llorar y llevar su mano a mis labios y decirle todo, todo lo que ahora tan tumultuosamente se agolpa en mi alma!...

»A veces pensaba que me separaba de usted por completo, pero bastaba imaginarme que no existía, que usted había muerto, y me dominaba una profunda tristeza, y no sólo tristeza por su muerte, sino también porque moría sin conocerme, sin haber oído de mí una sincera y auténtica palabra, palabra que a mí me hubiera iluminado y dado la posibilidad de comprender esta relación extraña y profunda que ligó todo mi ser: la unión entre nosotros dos... No sonría, incrédula y triste... Siento que digo la verdad y no tengo por qué mentir.

»Sé que no me separo de usted para siempre... La veré de nuevo..., mi querida y maravillosa hermana. Vivíamos como viejos, o mejor, como niños, la vida que escapaba de nuestras manos y la mirábamos como miran los niños que no sienten aún añoranza y tienen todo por delante, o como los viejos a los que nada les espera... Como los fantasmas del segundo acto de *Roberto el diablo*, que bailan y sonríen pero saben que, apenas inclinen la cabeza, su cuerpo joven volará de sus huesos como un vestido viejo... En la casa de su tía se está tan estrecho, tan frío, tan sombrío... y usted, pobre, vive allí...

»Estoy ante usted y le doy la mano, fuerte, muy fuerte... Me hubiera gustado darle esperanzas, fuerza, alegría... Escuche, juro por Dios que digo la verdad, lo que pienso, lo que sé: nunca a ninguna mujer he querido más que a usted, aunque no la ame con un amor completo y estable... Por eso con usted no pude ser alegre y hablador como con otros, porque yo la quería más que a los demás. Estaré seguro de que sólo usted me comprenderá: sólo para quien yo hubiera querido ser un poeta, con quien mi alma está unida de una forma inexplicable y maravillosa, por lo cual no me es preciso verla y sentir la necesidad de hablarle, porque no puedo hablar como hubiera querido, y a pesar de esto, en las horas de creación y felicidad solitaria y profunda, nunca

usted se alejó de mí. Le escribo lo que brota de mi pluma, a usted, mi maravillosa hermana... Oh, si hubiera podido, aunque sólo fuera una vez, pasear una mañana de primavera por una larga avenida de tilos teniendo su mano en las mías y sentir cómo nuestras almas se funden y todo lo ajeno y lo morboso desaparece y todo lo pérfido se deshace para siempre. Sí, le pertenece todo el amor de mi alma, y si hubiera podido confesárselo, no nos encontraríamos en una situación tan difícil... y hubiera sabido cómo la quiero a usted.»

Y sigue en alemán: «Su imagen, su ser, están siempre vivos en mí, cambian, crecen y toman diferentes formas, como Proteo. Usted es mi musa... Todo lo que yo pienso y creo, de una manera maravillosa, está ligado a usted.

»Adiós, hermana mía, deme su bendición para el camino y, mientras, cuente conmigo como si fuera una roca aunque muda, pero en la que están encerrados, en lo profundo de su corazón de piedra, un amor y una emoción verdaderos.

»Adiós, estoy profundamente conmovido: adiós, mi mejor y mi única amiga. Hasta la vista.»

Al final de esta carta, tan expresiva, se ha conservado una anotación hecha por Tatiana: «Es extraño cómo algunas personas se imaginan que hasta lo más sagrado se convierte para ellos en un juego y no se detienen a pensar que destruyen una vida ajena. ¿Por qué no pueden ser verdaderos, serios y sencillos hacia sí mismos y hacia los demás?».

Un hecho parecido ocurrió la vez en que Turguénev se enamoró al parecer de una prima suya muy joven, Olga Aleksándrovna, con la cual casi llegó a planearse la boda, aunque él, al final, retrocedió. Ella, como todas las mujeres a las que se acercaba y, posiblemente, solicitaba, era inteligente, y además una virtuosa del piano.

Sin embargo, tuvo relaciones con siervas que incluso le dieron descendencia. En ciertos hombres, cuando la duda sobre la capacidad sexual llega a cierto grado, los amores con mujeres de clase inferior son una opción favorable para el buen éxito de la relación, pues así se vence la inhibición de la inseguridad. Y habrá de tenerse en cuenta que Turguénev sufría la sensación, común a muchos hombres, de ser drenado por la mujer en la relación íntima.

De esta forma se refiere a sus entrevistas con una amante en San Petersburgo, según carta a su amigo Botkin, a principios del año 59: «Aleksandra Petrovna me ha agotado hasta la médula. No, hermano, a nuestra edad eso no debe ser más que una vez cada tres meses». ¹⁶

Hay una anécdota que ilustra acerca de la presunta falta de firmeza en su carácter. La hija de Thackeray, lady Ritchie, en sus *Blackstick Papers*, cuenta que Turguénev, a la sazón en Londres, le prometió ir a visitarla pero no cumplió la promesa. Cuando la volvió a encontrar se excusó: «Siento mucho no haber podido ir a verla a usted, pero era previsible. Mire mis pulgares, vea qué pequeños son; los que tienen así los pulgares no pueden hacer lo que quieren y además ellos lo saben». ¹⁷

Si aceptásemos ocasionalmente las teorías deterministas, imperantes en las postrimerías del siglo, de las que el escritor participaba y según las cuales la fisonomía y la complexión tienen una estrecha correspondencia con la personalidad anímica, comprobaríamos que Turguénev presentaba rasgos definitorios de los hombres de voluntad vacilante. El «amable gigante», decían de él los hermanos Goncourt; cabeza grande, rasgos acusados en los que destacaba la nariz fuerte, una nariz que los rusos llamaban «de patata», son características que hace cien años se consideraban relacionadas con el temperamento soñador, pacífico, sentimental, y con esa inclinación que Turguénev atribuye a su personaje Lavretski —que tanto tiene de él mismo— «a la obstinación, a la contemplación, a la pereza». Lo cierto es que Turguénev repitió la actitud de los hombres rusos de cierta clase social y de su época que perpetuaron en la literatura otros autores en obras como *Eugenio Onegin*, de Pushkin, u *Oblómov*, de Goncharov, tipos que no se deciden a la acción y se distancian de la mujer, dejando en ésta la convicción de haber amado a un hombre que no lo merecía.

La fugaz aventura entre Tatiana Bakúnina y Turguénev no tuvo continuidad y sólo por algún tiempo, en las cartas que escribe a su amigo Mijaíl, envía recuerdos para ella, interesándose fraternalmente por su salud. Más tarde, debido a diferencias ideológicas, los dos amigos se distanciaron y en poco tiempo toda relación entre ellos quedó rota.

Yelena Izvólskaya, uno de los biógrafos de Bakunin, sugiere que los

sentimientos de Tatiana no fueron compartidos por Turguénev, pues entonces ya éste se sentía atraído por la cantante Paulina Viardot.¹⁸ Con toda probabilidad es cierta la primera afirmación, pero no la segunda; teniendo en cuenta las fechas, vemos que este conflicto sentimental se produjo en los años 41 y 42 y a Paulina no la conoció Turguénev hasta fines del 43. No obstante, en posteriores obras del novelista se repite un tema argumental que, hipotéticamente, podría aludir a esta sugerencia: en varias ocasiones recrea el episodio de una mujer, generalmente casada, que interfiere en el amor de unos jóvenes, y unas veces logra, y otras lo intenta, romper su proyecto de matrimonio.

Años después de la fugaz amistad con Tatiana, Turguénev escribió su primera novela larga, en la que se reconoce una transposición de aquella peripecia sentimental. Las conclusiones que forzosamente él supo extraer de aquella aventura truncada, le abrirían una perspectiva sobre las zonas íntimas de su temperamento y allí encontró el boceto de un personaje literario. Lo utilizó con pequeñas variantes en muchos cuentos y novelas posteriores. Se trata de un joven indeciso, sin gran voluntad, predispuesto a la renuncia y al sometimiento, y que en cierta medida se sabe culpable, pues Turguénev no podía ignorar –Tatiana se lo hizo saber claramente– el daño que acarrearía originando frustración en los demás. Ésta es la materia prima de *Dmitri Rudin*, novela que aparece en la revista *El Contemporáneo* en 1856, y cuyo tema es el «hombre inútil», como se ha denominado a estos tipos de la literatura rusa de aquellos años.

Dmitri Rudin es un joven de la pequeña nobleza, educado y amable, con amplia cultura; se entusiasma en la conversación, se lanza a especulaciones filosóficas y deslumbra a todos con un torrente de ideas. Sin embargo, pronto se descubre que no sabe enfrentarse con situaciones prácticas y se refugia en teorizaciones para eludir la acción por temor a sus consecuencias. Tiene la propensión al análisis y se propone lo que no es capaz de cumplir. Es orgulloso. Turguénev dice de él: «Rudin parecía lleno de ardor, de osadía, de dinamismo, pero en el fondo era frío y hasta tímido en todas las cuestiones que no atañían a su amor propio».

Es presentado en la casa de campo de una propietaria y pronto se hace

amigo de ella y frecuente reuniones donde se le admira por su talento. La hija de la dueña, Natalia, no tarda en interesarse por él, aunque está casi comprometida con un funcionario amigo de la familia. Rudin le presta libros, le lee *Fausto* de Goethe, intriga a la muchacha hablándole de su vida difícil y poco corriente y acaba diciéndole que la quiere. Pero cuando ella le confiesa que también le ama y que está dispuesta a todos los riesgos para irse con él, Rudin retrocede ante la primera dificultad de este naciente amor. El que parecía un hombre fogoso, con todos los recursos de una imaginación despierta, renuncia súbitamente a conquistar el derecho de unirse a Natalia y le aconseja someterse a la voluntad de su madre, que es contraria a sus relaciones: «¿Qué otra cosa podemos hacer? Someternos». Ante la pasión de Natalia aparece como temeroso de las consecuencias que puede ocasionarle y renuncia, recordando a otro personaje del relato *Fausto* (escrito por Turguénev en 1853), que al negarle la madre autorización para casarse con su hija, dice: «Acepté de inmediato en mi fuero interno que la señora Yeltsova tenía razón». Igualmente, Rudin se muestra seriamente preocupado cuando la joven le dice que su madre está enterada de todo, y su inhibición es tan evidente que Natalia se la reprocha.

Parece como si en la conciencia del autor de esta novela operase la coacción de la voluntad materna, aún reciente la muerte de Varvara Petrovna y presente en el recuerdo la energía de sus órdenes.

Natalia, cuando comprende que Rudin no la ama lo suficiente para arrostrar dificultades, le dice con amargura: «Lo que me duele es haberme equivocado con usted; yo venía en busca de consejo, y ¡en qué momento!, y su primera palabra es: ¡Someterse! Es así como usted explica sus ideas sobre la libertad y los sacrificios».

Situación similar a la que encontramos en una comedia corta, también de Turguénev, *Por hilar muy delgado*, de 1847, cuando una muchacha reprende a otro joven indeciso, con palabras típicas de las heroínas de este autor: «Usted no es capaz de amar. Tiene un corazón demasiado frío y una imaginación demasiado ardiente».

Otros personajes de *Rudin* dan claves para comprender un temperamento tan singular:

«... les diré que decididamente Rudin no me gusta. Es un hombre inteligente.

»—Así lo creo.

»—Es un hombre especialmente inteligente, aunque en realidad frívolo.

»—Eso se dice fácilmente.

»—Pues sí, frívolo —repitió Lezhnev—, pero aún no hay nada malo en ello; todos somos frívolos. Yo hasta no le reprocho que sea un déspota, perezoso, poco culto...

»Aleksandra Pávlovna juntó las manos.

»—¡Poco culto, Rudin! —gritó.

»—Poco culto —repitió Lezhnev con la misma voz—, le gusta vivir a costa de otro, juega un papel..., todo esto está dentro de lo normal. Pero lo malo es que él es frío como el hielo.

»—¡Frío él, esa alma ardiente! —le interrumpió Aleksandra.

»—Sí, es frío como el hielo y él lo sabe y finge ser ardiente, lo que está mal —prosiguió Lezhnev animándose progresivamente—, ya que hace un juego peligroso, no para él, ya se entiende; él no se jugará un céntimo, no arriesgará un pelo, pero los otros ponen el alma.»¹⁹

Al final de la novela, después de fracasar en la realización de grandes proyectos y de quedar arruinado, Rudin muere en las barricadas de la revolución de junio de 1848, en París, como suprema entrega a una causa ajena a él y ya perdida. Rudin es, por tanto, la imagen de un hombre minimizado no sólo por las circunstancias represivas de su época, sino por una inseguridad emocional que procura ocultar tras la imaginación y la palabra fáciles. Este personaje tiene mucho del Hamlet discursivo. Cuando Turguénev escribió en 1860 su ensayo *Hamlet y Don Quijote*, en el que establecía la comparación entre ambos, acusó al príncipe danés de un exceso de reflexión que le impide actuar cuando debe: «¿Qué representa el personaje de Hamlet? Ante todo, el análisis y el egoísmo, por tanto la incredulidad. Vive enteramente para sí mismo, es un egoísta [...] Su yo es el punto de partida al que vuelve sin cesar porque no encuentra nada en el mundo a lo cual su alma pueda unirse; Hamlet es un escéptico...». Para Turguénev, Don Quijote es, en cambio, la tendencia directa al bien, la entrega a la acción, con olvido de todo lo que no

sea el sublime fin al que aspira el hidalgo manchego: «¿Qué expresa, por tanto, el personaje de Don Quijote? Ante todo, la fe; la fe en algo eterno, inmutable, o sea, en la verdad [...] Él vive por completo fuera de sí mismo, para los otros, sus hermanos, para vencer el mal, para luchar contra las fuerzas hostiles a la humanidad...». Aunque Turguénev reconoce que Hamlet es el retrato de muchos seres humanos, le inquieta su tendencia al análisis –«También empuñaba una espada, la espada de dos filos del análisis»–, por lo que tiene éste de autodestructor, de pasivo, al subordinar la acción a la especulación.

Precisamente, lo que caracterizó a ciertos personajes literarios románticos, como Pechorin, creado por el poeta ruso Yuri Lérmontov en su novela *Un héroe de nuestro tiempo* (1840), que enjuicia con escepticismo el mundo en que ha nacido. Igualmente, en *Rudin* hay claras resonancias de la novela en verso de Aleksandr Pushkin *Eugenio Oneguin*, escrita entre 1823 y 1830, obra magistral de la literatura rusa de comienzos del XIX, en la que el protagonista es un tipo distante que se abstiene de asumir responsabilidades afectivas.

Eugenio Oneguin, nombre que da título a esta novela, es otro representante de la buena sociedad rusa, un «hijo del ocio» en cuya vida podía verse un arquetipo de la juventud aristócrata. A la muerte de un tío suyo, va al campo a hacerse cargo de la herencia y allí conoce a un propietario, Lenski, de su edad, poeta bondadoso e idealista con quien traba buena amistad. Éste le lleva a la casa de unos amigos, donde hay dos hermanas, Tatiana y Olga, ésta la más joven, novia del poeta. Tatiana no bien ve a Oneguin se enamora de él y le escribe una carta, la famosa carta de declaración de amor, vehemente e ingenua, que se convirtió en pieza clásica en los recitales rusos y que ha sido armonizada, entre otros, por Chaikovski en su ópera de igual título. Pero Oneguin teme las limitaciones del matrimonio y así se lo dice a la muchacha en una cita en el jardín. Deja de visitar la casa; sin embargo, Lenski, en el cumpleaños de Tatiana, consigue arrastrarle con él y acuden ambos al baile. Por mero hastío, Oneguin baila varias veces no con Tatiana sino con Olga, provocando los celos de Lenski, que ve en ello la prueba de una traición de su amigo. Le desafía y Oneguin acepta cruzar las armas, pero con tan escasa

suerte que el primer disparo mata a Lenski. Pasados muchos años encuentra a Tatiana, ya casada, e intenta reavivar aquel amor e incluso ahora él escribe a su vez una carta, pero la joven le rechaza definitivamente.

La actitud displicente con que Onegin desdeña a Tatiana –por apatía y aburrimiento tanto como por temor a la sujeción matrimonial– debió de establecer una norma para los dandis de entonces. Probablemente conformó en alguna manera el modelo de las actitudes masculinas ante amores declarados abiertamente por mujeres impulsivas.

En cierta ocasión, al comenzar Turguénev su carrera literaria, el crítico Belinski le había advertido: «Me parece que usted tiene poco o ningún genio creador; su vocación es la pintura de la realidad». Pasaron años y el novelista reconoció cuán acertada fue aquella observación: «No he podido nunca crear nada que viniera sólo de mi imaginación. Para hacer a un personaje necesito a un hombre vivo». Afirmó que el modelo con que había contado para la figura central de *Rudin* había sido Mijaíl Bakunin, y no precisamente –puede añadirse– porque éste hubiera titubeado ante la acción, sino porque las ideas le levaban más allá de la realidad. No obstante, Rudin no es únicamente el conocido revolucionario, o el mismo Turguénev, sino una síntesis de la amalgama psicológica de su época, un arquetipo vivo.

Físicamente, Rudin es moreno, alto, un poco cargado de hombros, ojos penetrantes de expresión inteligente, de voz tenue; alguien que habla de él en la novela advierte: «Lástima que tenga unas manos tan grandes y tan encarnadas», nuevamente un dato a tener en cuenta dado lo cuidadosamente que el novelista señalaba los rasgos fisonómicos de sus personajes. Su biógrafo francés Émile Haumant dice explícitamente: «Los detalles de la fisonomía anuncian los del carácter... Los describe minuciosamente, menos por la preocupación del realismo que por creer Turguénev en la correspondencia del exterior con el interior».²⁰

Unos años antes de escribir *Rudin*, Turguénev había concebido el primero de sus «hombres inútiles» en *Diario de un hombre superfluo*, novela psicológica en forma de monólogo reiterativo, razonador, de un personaje aquejado de dudas y vacilaciones sobre su «utilidad vital». Al llegar a cierta edad se convence de que es inútil, un ser superfluo en la vida, que no interesa

a nadie ni nadie le respeta. A la vez, sufre de una extremada susceptibilidad, peculiar del tímido y del imaginativo; no se atreve a declarar su amor a una mujer en el momento oportuno y la pierde. Su rigidez es tal que alguien le llama «señor Estuco».

Es un magnífico estudio novelado de un neurótico, un historial propio de nuestros días, aunque en 1848 –cuando se escribió– no se había llegado a los conocimientos de psicología que más tarde tanta divulgación tendrían. Como en muchas obras de Turguénev, hay un contenido negad– vista que nunca pudo eludir totalmente, incluso entonces, cuando la escribió, en las cercanías de París y de Paulina Viardot; es un relato atravesado por un «hilo rojo» análogo al que después se encontrará en muchas de sus obras más o menos autobiográficas, que requerirían un detenido estudio, aún por hacer. *Diario de un hombre superfluo* es un verdadero documento para conocer ciertas obsesiones del escritor en sus treinta años y una de sus constantes caracterológicas: la inseguridad básica, concepto al que podría reducirse todo el mecanismo mental del personaje novelado, de cuya madre dice: «era siempre la misma para mí, benévola pero fría, virtuosa y justa», cualidades que tantas veces enmascaran la distancia afectiva. La carencia de esta seguridad inicial lleva al niño a sentirse frágil, y si no supera esta merma vital, le acompañará hasta la edad adulta.

En el caso de Turguénev, a la falta de afecto se debió de unir el desajuste y desavenencias de los padres, a lo cual hoy los psicólogos atribuyen el origen de la perplejidad en la primera infancia, y que el escritor recuerda así en la novela *Primer amor*:

«Volví a casa y me encontré con una escena desagradable. Mi madre tenía una discusión con mi padre: le reprochaba algo, pero él, según su costumbre, la escuchaba sin decir una palabra, permaneciendo frío y cortés; pronto se fue de casa. No pude oír lo que decía mi madre y ni siquiera estaba yo entonces para ello; sólo recuerdo que, al final de la explicación, me hizo llamar a su gabinete y me mostró su descontento por mis frecuentes visitas a la vieja princesa...»

A experiencias de este tipo se deben los rasgos ridículos con que pintó a los padres, en especial a las madres; su falta de inteligencia y ternura casi los

convierte en personajes bufos. Apenas encontramos dos figuras de madres amorosas o abnegadas, observación que hizo un autor muy alejado de la problemática turguenevista, Dmitri Merezhkovski: «Puede decirse que en toda su vida no hizo más que atormentarse en el estudio del sexo; sin embargo, se percibe un raro defecto: para él no cuenta la maternidad».²¹

La imagen de la «madre mala», tan distinta del concepto tópico que han creado las tradiciones, acosó a Turguénev desde los primeros años y fue una de las causas por las que quiso, a través de los camuflajes de la escritura y su efecto liberador, hacer partícipes de este secreto a los lectores, leales confidentes de toda propuesta con la que puedan identificarse.

Obstinada pasión

En la biografía de Iván Turguénev, 1843 es un año clave en el que coinciden varias coordenadas que posteriormente regirán su destino. En la primavera apareció en *El Contemporáneo*, como ya dijimos, el poema *Parasha*, que mereció encendidos elogios de Belinski, lo que representó un espaldarazo definitivo para su autor; obtuvo en aquellos meses un puesto en el ministerio, y otro hecho aún de mayores repercusiones fue que el primer día de noviembre conoció a Paulina Viardot. Muchas veces las grandes experiencias vitales se producen por una causa mínima y fugaz: así fue en esta ocasión; la asistencia a una representación de ópera alteró el previsible destino del joven escritor y le marcó una trayectoria que afectaría a todo su porvenir. En plena juventud se enamoró de la famosa cantante y desde entonces fue arrastrado por la intensidad de un amor inalterable y singular. Lo cierto es que hasta la aparición de Paulina Viardot el área erótica de Turguénev había estado compuesta de amores efímeros y ninguno dejó rastro duradero; tuvo varias queridas en Berlín y San Petersburgo, y siervas complacientes en la casa de su madre. Sólo Paulina, mediante la gran seducción de su fuerte personalidad, venció la voluntad de independencia sentimental de Turguénev y se convirtió en el epicentro de su capacidad amorosa, en torno al que se subordinaron los demás sectores vitales, aun los más exigentes.

En aquellos días, ni un buen conocedor de los antecedentes familiares y del peculiar carácter del joven hubiera podido prever que aquel encuentro iba a determinar un amor obsesivo, exclusivista, sólo equiparable al de otra figura de mujer amada y detestada a la par.

Por los retratos que se conservan de Paulina Viardot, podemos apreciar su

fisonomía discretamente agraciada, de frente pequeña, ojos prominentes y gran nariz; los labios gruesos y la barbilla hundida. Era baja de estatura y de espaldas cargadas, dos rasgos que recordaban a Varvara Lutovínova; como ésta, tenía la piel oscura. Un día, la madre de Turguénev, sorprendente por muchos conceptos, parece presentir la pasión del hijo y le escribe cuando el novelista tiene veinte años: «Me parece que, como tu primer amor fue naturalmente tu madre, pálida, cetrina, nerviosa, estás acostumbrado a amar a mujeres cetrinas. Eso está bien para aventuras amorosas, pero una mujer cetrina no es muy saludable».²²

Paulina tenía una voz maravillosa –tonos intensos de contralto y agudos de soprano– y grandes cualidades para la escena, en la que logró éxitos que casi superaron a los de su hermana, la Malibrán. Alfred de Musset, que le hizo la corte, decía de su temperamento teatral: «Su fisonomía, plena de expresión, cambia con una rapidez prodigiosa, con una libertad extrema, no sólo según el fragmento sino la frase que ejecuta».

Aplaudida por todos los públicos europeos, que olvidaban su figura ante la belleza de su voz, era «la poesía y la música en persona», según frase de su amiga George Sand, en cuyo *Diario* también dice de ella: «Es un ser tan completo, tan bien organizado, tan expansivo, tan generoso, tan tierno y tan ingenuo»,²³ y a Paulina dedicó su famosa novela *Consuelo*, escrita en 1842, inspirándose en su vocación artística. Grandes músicos la consultaban; Wagner le dio arias de sus óperas para que las estrenase. Tenía talento para componer e hizo doce melodías vocales sobre poesías rusas, entre otras obras. Dibujaba con mucha habilidad y sabía preparar pasteles muy sabrosos.

Su padre fue un cantante famoso en los finales del XVIII y principios del XIX, Manuel García, sevillano, al parecer de origen gitano, que desde los veinte años recorría los teatros de Europa cantando, muy considerado por los compositores más prestigiosos. Rossini le dedicaba los mejores papeles de sus obras y para él compuso la sonata de *El barbero de Sevilla*. Más tarde fue profesor de canto y a él se deben unas docenas de óperas y piezas ligeras que en su época tuvieron mucha aceptación, aunque hoy estén completamente olvidadas.

Sus tres hijos se destacaron en los ambientes artísticos europeos. El mayor

se dedicó al estudio de los órganos de la voz e inventó el laringoscopio, siendo considerado una autoridad en esta materia. Una calle de Madrid, donde nació, lleva su nombre, «Manuel García». Sus dos hermanas se consagraron al canto; de ellas, la más popular fue María Malibrán, que durante algunos años llegó a ser la máxima figura de la ópera, pero murió muy joven, en todo el esplendor de su carrera. Su padre le dio las primeras lecciones de canto, pero era un maestro irascible cuyas explosiones de cólera la asustaban de tal manera que cantaba entre sollozos, y a esto atribuían los críticos musicales la peculiar inflexión de su voz. De ella fue un admirador Alfred de Musset, y le dedicó sus *Stances à la Malibrán*, pero de quien estuvo enamorado, sin éxito, fue de la hermana menor, Paulina.

Reunía ésta, como ya se ha dicho, muchas cualidades intelectuales y artísticas, y fue una persona afortunada que gozó de grandes éxitos profesionales y de una vida privada cómoda. El clima de dedicación a las artes de toda la familia la favoreció mucho, indudablemente, y el carácter impositivo y tiránico de su padre, que exigía a los hijos un estudio constante de la música y el canto, contribuyó a su formación. Fue una prima donna, como había sido su madre, Josefina Siches, gaditana, de la que también Manuel fue maestro. Nació Paulina en París, el 10 de julio de 1821. Las primeras lecciones de canto las recibió en México, donde estaba la familia en una tournée artística. De regreso a Europa, estudió piano con Liszt y comenzó sus actuaciones en teatros líricos; el debut fue en Bruselas, a beneficio de los pobres, en 1837; a este concierto siguió otro, y luego un contrato en Londres para actuar en el King's Theatre, con *Otello*.

A los diecinueve años se casó con Louis Viardot, director de los teatros italianos de París, que se convirtió en su apoderado. Al año tuvieron su primera hija, Louise. Luego hicieron viajes por Italia, España, Inglaterra, interpretando Paulina un repertorio muy diverso: *La sonámbula*, *Orfeo*, *La gazza ladra*, *Safo*, *Roberto el diablo*, *Ifigenia en Táuride*... Como su hermana, cantaba en cinco idiomas, lo que la ponía en contacto con todos los públicos.

La compañía dirigida por Viardot visitó San Petersburgo, después de haber logrado aquel mismo año un gran éxito en Berlín, y actuó durante las

temporadas de 1843-1844 y 1844-1845 en el Teatro de la Ópera Italiana, que era el mejor de la capital rusa y donde daban sus representaciones los artistas extranjeros. Las filas de butacas correspondían a las categorías del escalafón de funcionarios: las primeras estaban reservadas para los ministros y detrás se sentaban otros altos jefes de rango inferior. Desde allí, la noche del 3 de noviembre, Turguénev contemplaría y escucharía a la cantante, la cual, según su hijo Paul dejó escrito, al cantar en el último acto de la ópera *Orfeo* o la dramática aria *Che farò senza Euridice?*, «enloquecía a algunos espectadores».²⁴

A finales de octubre le había sido presentado a Viardot un joven ruso, muy aficionado, como él, a la caza, y juntos recorrieron los alrededores de San Petersburgo, donde en aquellos años abundaban lobos y zorros, liebres y hasta osos. Y el primero de noviembre –una fecha que Turguénev siempre recordó– visitó, presentado por un amigo, al matrimonio en la fonda donde paraban, en un edificio elegante de la avenida Nevski, y allí, aquella mañana, inició la amistad con Paulina. Sería para ella uno más de los muchos hombres entusiastas de su voz que la rodearon en Rusia y a los que ella atendería, según costumbre, por obligación. Dos días después, Paulina hizo su debut como Rosina en *El barbero de Sevilla* y comenzó una temporada de éxitos y de regalos magníficos, que recibía de un público entendido y aristocrático. Entonces Turguénev se hizo asiduo de su camerino con otros amigos de la pareja, y sólo se destacaba porque contaba historias muy amenas.

En el verano del año 45 hizo un viaje a Francia y los Pirineos, y visitó Courtavenel, la finca que Viardot había comprado un año antes al este de París, en Rozay-en-Brie, pero entonces Paulina estaba ausente. La relación con el matrimonio parece enfriarse y las cartas que se cruzaban, durante varios años, las firmaba sólo el marido.

En mayo del 47 Paulina cantaba en Dresde y allí acudió Turguénev; después volvió a Courtavenel y entonces sería el momento en que inició con la cantante una relación más afectuosa, acaso íntima. Durante tres años el joven ruso permanece en París, sin dinero pero escribiendo intensamente.

A partir del encuentro en San Petersburgo Turguénev procuró, y lo consiguió, vincularse al matrimonio Viardot: vive con ellos, se esfuerza en

merecer su afecto, se ajusta a sus costumbres y, en los frecuentes viajes que hace, les escribe constantemente. Llegó, en este deseo de estar en su compañía, a hacerse construir un chalet junto al de ellos, tanto en Baden como, más tarde, en Bougival; después de establecerse en París toda la familia, en 1871, él ocupaba el piso superior de la misma casa...

Esta amistad tan continuada con Paulina se ha considerado un ejemplo de admiración, de fervor, respeto y total entrega. André Maurois escribió en la biografía de Turguénev: «Entonces su inclinación hacia Paulina era a la vez amor y algo más sólido que el amor». En esta relación habría sin duda razones muy poderosas para mantenerla, y una podría ser la coincidencia de haber tenido ambos una madre –él– y un padre –ella– tiránicos, porque la brutalidad de Manuel con sus hijos podría compararse al trato de Varvara a los suyos.

El amor de Turguénev por Paulina le llevó a extremos de servilismo y de solicitud casi infantiles, y le incapacitó para enjuiciar con objetividad situación tan anómala. De este sentimiento se percató George Sand, tan buena amiga de ambos, y se lo comunicó a Flaubert en marzo del año 1873: «No, este gigante no hace lo que él quiere, yo me he dado cuenta. Pero es de esos que encuentran su felicidad en estar gobernados, y yo lo comprendo. Siempre que se esté en buenas manos, y él lo está».

El ruso a veces desesperaba a sus compatriotas, que le visitaban y le hallaban bajo la influencia de Paulina y sujeto a unos lazos que –según ellos– le distanciaban de Rusia y de sus problemas nacionales. Mientras unos autores reconocen a Paulina como musa del gran novelista, otros le niegan toda intervención en su creación literaria. Las opiniones están divididas según las nacionalidades: los rusos, en general, atribuyen a la cantante el conservadurismo del escritor, la convencionalidad de algunos conceptos que aparecen en sus novelas, las ideas excesivamente sentimentales o la frivolidad de las obritas de teatro. También se ha sugerido que en el ambiente de París no se llegó a aceptar al escritor; un biógrafo ha sostenido que tanto para los Viardot como para los contertulios del café Riche, Turguénev era un extraño. Otros críticos, en su mayoría occidentales, opinan que la relación con este matrimonio fue altamente bienhechora para el novelista y que éste aceptaba muy gustoso el tipo de vida que hacía en Francia y así lo dijo siempre, como

se comprueba por una carta de la época de Baden, en la que dice que consideraba a Paulina su juez supremo y que su aprobación era el único éxito del que estaba orgulloso. Sin llegar a ser polémicas, estas opiniones contrapuestas obedecen en parte a que aún se desconoce el verdadero carácter de las relaciones entre ambos. Los descendientes de la cantante, que conservaron los papeles póstumos del escritor, guardaron durante muchos años el acceso a los archivos familiares, y aún hoy se conocen pocas cartas de Paulina a Turguénev, sin duda destruidas para borrar posibles vestigios de un amor extramarital; también ha desaparecido el diario que él llevó varios años, en el que cabría esperar fueran consignadas las menudencias cotidianas que tanto ilustran los grandes hechos. Afortunadamente se han conservado muchas misivas de Turguénev a su amiga, que son una cantera inagotable de datos para seguir las peripecias de su vida privada, pero parte de esta correspondencia tan extensa, tan prosaica y tan literaria a la vez, estuvo a punto de extraviarse a fines del siglo pasado. Parece que un paquete de estas cartas a Paulina se perdió en el traslado de la familia de Baden a París, en 1871.²⁵ Un admirador de Turguénev, años después de morir éste, las descubrió en una librería de viejo de Berlín. Estas cartas fueron a parar a un coleccionista de autógrafos y escritor modesto, Marius-Émile Dodillon, veterinario en Provins. Hacia el año 90, dos esclavistas franceses, Galperin-Kaminski y Émile Haumont, entraron en contacto con Dodillon, ya que el primero estaba publicando la correspondencia de Turguénev a sus amigos franceses. Le propuso a Dodillon publicar las ciento cuarenta cartas que éste poseía, pero enterada Paulina, intervino por medio de su yerno, Georges Chamerot, y exigió revisarlas antes de dar la autorización necesaria, sin duda a fin de que no se publicase nada demasiado privado. Dodillon se avino a una fórmula de trabajo en la que él enviaría a Paulina las copias de las cartas en paquetes de quince y en ellas Paulina haría los cortes o correcciones que creyese oportunos, y al final todos los originales le serían entregados a ella. Dodillon se enfadó y retrasó las entregas, pero al fin las valiosas cartas empezaron a ser leídas y censuradas por Paulina, que cortó párrafos y eliminó algunas por entero: de las primeras veinte que recibió retiró tres y de las veinticinco siguientes quitó nueve. Los cortes sólo pueden interpretarse como si ella considerase que frases anodinas

permitirían el conocimiento de cuestiones íntimas que podían dañar el buen nombre que ella había cuidado de mantener. No hay que olvidar que Paulina tuvo siempre ideas moralistas y fue muy celosa de sus secretos.

La edición completa de estas cartas apareció en París en 1907. En la década de los 60, el investigador Patrick Waddington encontró en la Biblioteca Municipal de Provins los papeles de Dodillon y entre ellos una carta totalmente inédita de Turguénev que no se sabe por qué motivo había quedado sin enviar a Paulina, acaso dando por anticipado que ella no la autorizaría. Por esta carta, fechada en marzo del año 71, se descubre que Turguénev aceptaba dar conferencias en Moscú para obtener algún dinero del que estaba falto, destinado a la dote de Claudie, hija de Paulina, próxima a casarse.

Paulina mutiló cartas y también cambió opiniones que no coincidían con sus gustos. Por ejemplo, Turguénev detestaba al compositor ruso Antón Rubinstein, que le parecía aburrido; pero ella hizo desaparecer esta opinión y hasta la sustituyó por «muchos aplausos», en el comentario a un concierto. Es evidente que los herederos de las grandes personalidades muestran poco respeto hacia su memoria y menos hacia sus papeles póstumos. También algunas alusiones humorísticas que Turguénev se permitía sobre temas escatológicos han sufrido el lápiz censor.

No sólo en la correspondencia de Turguénev se puede seguir paso a paso su existencia cotidiana, sino medir facetas de su psicología que escapan a una interpretación simplista. En las cartas a Paulina se advierten, desde las primeras que le escribe, frases de exaltado afecto, de amistad, promesas de inalterable recuerdo:

«Después de haber sido admitido en su intimidad y en la de su marido, no puedo resignarme a la idea de convertirme en un extraño y le escribo con la esperanza de que usted no me haya olvidado completamente y que reciba con gusto noticias de una ciudad donde tanto la han querido...»²⁶

«No puedo decirle cuánto he pensado en usted todo el día; cuando entraba he gritado su nombre con total deleite y he extendido los brazos suspirando por usted. Seguramente usted lo habrá oído y visto.»²⁷

En las despedidas es donde únicamente se deslizan indiscreciones, pues el

resto de la carta no suele traslucir ningún matiz amoroso. Con frecuencia, la apasionada frase final está redactada en alemán, lengua que ambos conocían muy bien y que Louis Viardot ignoraba.²⁸ He aquí, como ejemplo, el colofón a una carta de noviembre del año 50: «Y beso sus pies durante horas. Mil gracias por sus queridas uñas», y sigue una posdata también en alemán: «Hace mucho tiempo que no me da sus manos a besar por escrito... ¿Por qué? Si quiere, en la próxima carta déjeme besar sus pies».²⁹

También Varvara Petrovna era aficionada a la retórica epistolar y sin duda Turguénev la heredó. Ya cuando tenía éste quince años, en las cartas a su tío Nikolái, se ve un anticipo de estas efusiones que por su misma redacción literaria podrían suscitar cierta desconfianza. Tras este apasionamiento, ¿cabría suponer un temperamento frío? Estas frases afectuosas, a veces estereotipadas, ¿tenderían a hacerse perdonar la falta fundamental de afecto? Si se reconoce a Varvara Petrovna algún conocimiento sobre su hijo, se podría citar una frase de cierta carta en que ella le dice: «Eres el mayor egoísta... Te lo anuncio, tu mujer no te querrá. Tú no sabes amar. No amas con pasión a una mujer, sino tu propio placer».

Ante algunos párrafos de esta correspondencia a Paulina se insinúa la duda de su total sinceridad, como si más bien fuesen una mixtificación del que anhela recibir cariño y quiere conseguirlo, hasta con sumisión, «quisiera tender toda mi vida como una alfombra bajo sus queridos pies, que beso miles de veces».³⁰

Pasaban los años y esta necesidad se mantenía, con el agradecimiento al afecto que se recibe. Una carta de ella, a los veintiún años de conocerse, le hace exclamar: «He aquí una buena carta que me ha puesto tan contento y tan feliz. Pero, en verdad, me quedo muy confuso cuando veo que se me tiene tanto afecto. Casi tengo ganas de pedir perdón, y me siento muy dichoso. Gracias, mil millones de veces gracias».³¹

Una particularidad del carácter de Paulina, entre sus muchas cualidades, era su actitud caritativa hacia las personas necesitadas de apoyo; se consideraba la protectora de los desvalidos y, por lo que se refiere a Turguénev, es permitido pensar que su autoestima se sentiría halagada por la devoción de aquel hombre prestigioso. Pero a esta ayuda se corresponde con

gratitud y de ésta no puede venir el amor, según el *Poema en prosa* que escribió Turguénev en 1881, dos años antes de morir: «Todo sentimiento puede conducir al amor, a la pasión, todos: la envidia, la piedad, la indiferencia, la benevolencia, la amistad, el miedo... hasta el desprecio. Sí, todo sentimiento... menos uno: la gratitud».

También en las cartas a Paulina se encuentra infinidad de comentarios y noticias sobre asuntos musicales, escritos para interesar a la cantante y complacer sus gustos, aunque ya hemos visto cómo corrigió ella, antes de publicarlas, juicios de Turguénev cuando no eran de su agrado.

Igualmente, Paulina ejercía una censura sobre las creaciones del escritor, y quizá a ese control se debe que no haya ninguna referencia a la cantante, al menos explícita, dentro de las tramas y argumentos de tantas novelas y relatos. La eliminación de menciones a ella acaso era una medida de discreción que le aconsejaban al escritor, pues no debe olvidarse que aún a mediados del siglo XIX las actrices y cantantes arrastraban la dudosa fama que se había atribuido en siglos anteriores a las mujeres de teatro. Incluso una diva como Paulina, con un prestigio internacional, estaba obligada casi tácitamente a recibir la visita de los importantes de la ciudad donde actuaba. Así fue como conoció a Turguénev.

También el moralismo predominante en la obra de este escritor se debería al que se estableció en la sociedad francesa de Luis Felipe y de Napoleón III; moralismo, muy aparente, de las personas y de buena parte de la literatura. El amor, tal como lo describe Turguénev, es exclusivamente platónico y no se permite –bien es verdad que tal era la literatura seria en el siglo XIX– ninguna referencia directa a vida sexual. Los amantes se comportan en los límites de la castidad y la contención, según los convencionalismos de la virtud en la mujer y la caballerosidad en el hombre.

Un ejemplo de las limitaciones censoriales que tuvo que sufrir Turguénev, y en este caso sin la intervención de Paulina, fue en relación con el proyecto de publicar en la *Revue des Deux Mondes* la novelita *El rey Lear de la estepa*. El director de la revista creía que debía cambiarse la expresión *fille de chienne*, a su entender impublicable; al fin, este relato apareció pero con muchos cortes.

En la historia de estos singulares amores, la figura del marido queda olvidada por los biógrafos y se eclipsa en el ambiente espectacular que rodeaba a la cantante famosa. Louis Viardot, veintiún años mayor que Paulina, era un hombre serio y metódico, dedicado a la crítica de arte, eminente hispanista y autor de varios libros sobre museos europeos y sobre caza, cuyo trabajo le facilitaron los continuos viajes que hacía con su esposa. Conocía varias lenguas y traducía libros, entre ellos *Don Quijote*, en 1836. Escribió una *Historia de los moros de España* y fue nombrado correspondiente de la Academia de la Historia, de Madrid. En 1841 había fundado la *Revue Indépendante*, en colaboración con George Sand. A Rusia llegó a mediados de 1843, con toda la compañía, para la temporada de otoño; conoció a Turguénev y se entabló entre ambos una cordial amistad para la que no fue obstáculo los dieciocho años de edad que les separaban. Juntos vivieron largas épocas, juntos tradujeron obras rusas al francés; en 1848 hicieron la versión de las obras de Gógol y poco después la de *La hija del capitán*, de Pushkin.

Forzoso es preguntarse qué tipo de acuerdo había entre estos dos hombres, en el castillo de Courtavenel, su finca en Francia, o en la casa de París, junto a la mujer que los dos amaban. Muy poco se sabe de la interioridad de esta relación, pero si atribuimos a Turguénev la conciencia de ser él causante de este presunto *ménage à trois*, que duró hasta su muerte, comprenderemos por qué, cuando trata en sus obras el tipo de marido burlado, lo pinta, acaso por un delicado escrúpulo o por la proximidad del modelo, como «víctima» de un tercero despreciable.

Ésta debía de ser la situación de los dos hombres en aquella familia. Lo atestigua un comentario de cierta discípula de Paulina, citado por Yevgueni Sémiónov:³² «El viejo Viardot asistía raras veces a “los jueves”. Pero nosotros lo veíamos en la comida y por la noche cuando no había gente; era veinte años más viejo que Mme. Viardot, un viejo taciturno y encorvado. Cuando veía juntos a M. Viardot –un viejecillo– y a Turguénev –un águila–, me preguntaba cuáles serían las relaciones que ligaban a estos tres seres. Han vivido juntos toda una vida, han sido jóvenes, han amado... Todo lo que se decía alrededor, lo que no se decía, lo que se escribía, daba la respuesta. Sé que el poema de Nekrásov –«Te envidio a ti, tu viaje, tu destino...»– se refería

a Turguénev, que partió con los Viardot para el extranjero después de sus triunfos en Rusia en 1845».

El matrimonio de la pareja Viardot-García había sido un matrimonio de conveniencia, como tantos otros en su época, sin que intervinieran en él los sentimientos y la libre elección. Consideraciones muy distintas al amor debieron de hacer a Paulina casarse con un hombre de cuarenta años cuando ella tenía diecinueve, pero esta diferencia de edad estaba compensada por la posición social de Louis Viardot en los ambientes teatrales franceses.

Se ha considerado que Viardot, dedicado a sus libros, a sus trabajos históricos y a la caza, fue un marido y un padre egoísta. Conocemos una carta de 1859, escrita por Paulina al músico alemán Julius Rietz, íntimo amigo suyo, en la que dice que hacia Louis sólo sentía amistad profunda y que no podía corresponder de otra forma al amor que él le manifestaba. Sabía que era cruel, pero al corazón «se le puede silenciar, pero no forzar a hablar»; unos viajes recientes que había hecho sola fueron un descanso, alejada de un afecto del que no podía participar. Estas confesiones acaso describían un sentimiento análogo hacia Turguénev: quizá una aceptación benévola, sin poner en él más que una buena amistad. No será inoportuno recordar que ella daba familiarmente al novelista el nombre de «Turgui», apelativo cariñoso, no despectivo, pero sí de connotación infantil.

La posición de Viardot como padre y marido indudablemente quedaba disminuida en la casa de Baden o en la de París. En 1865 escribió a su mujer una carta en la que protesta porque alguien ha ocupado su puesto y pide cierta prudencia ante los demás para que él pueda conservar la alegría y la paz.³³ Esta carta no parece que haga referencia a Turguénev, sino a algún posible rival, y da una visión realista de esta pareja, con reservados problemas íntimos.

Una latente protesta de Viardot se percibe en la severa opinión que expresa a Turguénev sobre la novela *Primer amor*, al recriminarle haber tomado como argumento un adulterio. Viardot parece quejarse de algo más que de una simple historia novelesca, según vemos en el texto de la carta, reproducida por Aleksandr Zviguilski:³⁴ «Mi querido amigo: Le hablo con el corazón abierto acerca de su *Primer amor*. Francamente, si yo hubiera sido el

director de la *Revue des Deux Mondes*, también hubiera rechazado esta novelita por el mismo motivo. Temo que pertenezca, sin usted saberlo, a lo que se llama acertadamente literatura malsana. Todos los personajes bordean lo odioso, y la vieja princesa dada al tabaco, y la muchacha cuya coquetería se pone a la venta, y el húsar y el polaco, ninguno de ellos interesa o divierte. ¿A quién va a elegir entre sus adoradores esta nueva Dama de las camelias? A un hombre casado. Otra vez el adulterio, siempre el adulterio floreciente y glorificado. Este hombre se ha casado por conveniencia con una mujer vieja, gasta la fortuna de esta mujer comprando queridas. No importa, es un hombre encantador, adorable, irresistible. ¿Por qué, al menos, no haberle hecho viudo? ¿De qué sirve la triste e inútil figura de su mujer? ¿Y quién es quién cuenta esta escandalosa historia? ¡Su hijo, oh vergüenza! Su propio hijo, que no imita a los hijos de Noé cubriendo la embriaguez y desnudez de su padre, sino que la saca a plena luz. Y no es a los dieciséis años cuando él habla, sino a los cuarenta, cuando los cabellos encanecen, y él no encuentra una palabra de censura o de sentimiento acerca de la deplorable situación de sus padres. ¿Para qué sirve después de esto el talento, gastado en tal asunto?».

Pese a la discreción de Turguénev en la correspondencia con Paulina, una vez deja traslucir que percibía la desaprobación de Viardot a su larga estancia con ellos. En una breve frase, redactada en alemán, le pregunta: «¿Qué le pasa a Viardot? ¿Le desagrada que yo viva aquí?».

Esta vez era consciente de su situación incómoda, porque en otra carta de aquellos mismos días insiste sobre este tema de manera algo confusa, cuando pasaba una larga temporada en Courtavenel como huésped:

«No sé lo que me pasa, me siento exteriormente un valentón... y en el fondo soy un chiquillo, con el rabo entre las piernas, sentado tímidamente, encogido como un perro que sabe que se están burlando de él y mira vagamente de soslayo, guiñando los ojos como si le diera el sol, o más bien, me siento un poco triste y un poco melancólico, pero esto no cuenta nada, estoy, a pesar de todo, muy contento de encontrarme en Courtavenel, el papel verde claro de mi habitación me recrea la vista y estoy, no obstante, muy contento...»

Cerca y lejos de Rusia

Iván Turguénev optó por ser un exiliado, el que se destierra voluntariamente para huir de una patria en la que se siente extranjero. El rechazo de las costumbres familiares inadmisibles para su sensibilidad se hizo extensivo a todo el país donde eran permitidas y, así, la tendencia a distanciarse de Rusia tuvo dos rostros: la dualidad madre-patria.

Turguénev describió a su país natal como una esfinge amenazadora; temeroso de enfrentarse con ella, retrasa su regreso a la casa materna:

«Rusia puede esperar: esa inmensa y sombría figura, inmóvil y velada como la esfinge de Edipo. Me tragaré más tarde. Me parece verla, fijando en mí su pesada e inerte mirada con oscura atención, igual a unos ojos de piedra. No te irrites, esfinge, volveré a ti y podrás devorarme a tu antojo si no acierto tus enigmas. ¡Déjame en paz un poco más de tiempo! Volveré a tus estepas.»³⁵

He aquí cómo, en el fragmento de una carta, se define exactamente la ambivalencia, tan extendida en el mundo moderno, de amar a la tierra donde se nace y desear vivir lejos de ella. El matiz patético de buen número de experiencias de su vida vino a acrecentarlo el impulso constante de huir de esa *genitrix* devoradora, de cambiar de lugar, arrastrando la eterna nostalgia de una tierra natal recreada en su imaginación.

Más acusadamente que otros escritores europeos que habían vivido largo tiempo exiliados –basta recordar a Heine, que pasó veinticinco años en Francia–, Turguénev tuvo la certidumbre de ser un vagabundo, como si le alcanzara la maldición que pesaba sobre el protagonista de su novela *Nido de nobles*: «No harás tu nido en ningún sitio, y andarás errante toda tu vida».

Irremediable desamparo que fluye en muchos pasajes, como en la frase

final de *Dmitri Rudin*, esa que Antón Chéjov recogió en el último acto de *La gaviota* para tipificar una situación análoga: «Llegó la larga noche de otoño. Feliz aquel que en tales noches está bajo el techo de su hogar y dispone de un rincón caliente. ¡Que Dios ayude a todos los vagabundos sin albergue!».

Desde su viaje a Occidente, cuando tenía veinte años, se había marcado su destino de viajero y de enamorado de las costumbres europeas. Sobre su época de estudiante en Berlín explicó:

«Me tiré de cabeza al mar alemán que debía purificarme y regenerarme y cuando salí de sus aguas me encontré convertido en un occidental, lo que siempre he sido.»³⁶

Por segunda vez marchó de su país en el año 45, cuando obtener un pasaporte en Rusia costaba la respetable suma de quinientos rublos, precio inasequible para los estudiantes pobres, que así no podían traspasar las fronteras y quedaban a salvo de contagio de las ideas subversivas que entonces corrían por Europa. Turguénev sí pudo pagar e hizo un viaje la primavera de aquel año, acompañado de su amigo Vasili Botkin. Juntos viajaron por Francia y llegaron hasta San Juan de Luz, donde se separaron: Turguénev estuvo recorriendo los Pirineos, y Botkin los cruzó y visitó varias ciudades, con cuyas impresiones escribió después sus *Cartas de España*, un libro curioso y poco conocido.³⁷

Dos años más tarde, Turguénev repitió el viaje a París y allí se detuvo durante algún tiempo. El deseo de estar en la proximidad de Paulina le hizo abandonar entonces Rusia para proseguir la amistad iniciada en San Petersburgo. Otra razón igualmente poderosa sería el deseo y la necesidad de buscar un clima intelectual menos opresivo, en el que las causas de fricción no fueran coactivas como en el imperio ruso. Posteriormente justificó así esta marcha: «Yo debía alejarme de mi enemigo para caer con más fuerza sobre él. Este enemigo tenía una forma determinada, llevaba un nombre conocido: era la servidumbre de los campesinos. Resolví luchar hasta el fin, juré no reconciliarme con ella».³⁸ Era cierto que el futuro novelista solamente traspasando las fronteras rusas podría escribir en libertad e incluso contemplar mejor a su país mediando una distancia que le diera la perspectiva totalizadora necesaria para enfrentarse a la «esfinge rusa». A la decisión de

exiliarse, tomada en este viaje, se debe el que Turguénev quedara vinculado a Europa y conociese algunos de sus países, mientras que ignoró muchas regiones de Rusia que no fueran las comarcas centrales donde había nacido y a las que se refiere siempre en sus descripciones de la naturaleza. No conoció el inmenso espacio ruso, como lo conocieron después Maksim Gorki o Korolenko, incluso el clima que aparece en sus novelas es generalmente el de verano o primavera, nunca el largo y característico invierno de Rusia.

Parece un error haber querido ver en Turguénev un occidentalizado, un afrancesado desprendido de todas sus cualidades eslavas. El escritor se justificó en sus *Recuerdos literarios* con una motivación más amplia, extendida a toda la realidad del régimen zarista, que alentó en muchos años formas de opresión y violencia que después aplicarían los regímenes autoritarios de todo el mundo.

«La organización, el medio y, sobre todo, la clase a la que yo pertenecía – la clase de los señores, de propietarios de siervos–, no representaban nada que hubiera podido retenerme. Por el contrario, casi todo lo que yo veía en torno a mí me inquietaba, me inspiraba indignación, desprecio. No podía vacilar mucho tiempo... Debía someterme, seguir dócilmente la rutina general, el camino trillado, o bien, desgajarme de golpe, rechazar todo y a todos con el riesgo incluso de perder a muchos de los que me eran allegados y queridos. Es lo que hice.»

En septiembre de 1847 Turguénev se hospedaba en Courtavenel, la posesión de los Viardot, que él, sin dinero, utilizaba libremente aunque sus amigos estuvieran de viaje. Era «un viejo castillito con torrecillas, rodeado de fosos cubiertos de hierba verde, turbados por el chapoteo de las ranas», donde llevó una vida tranquila, escribiendo bastante. Desde aquella soledad envía largas cartas a Paulina, entonces en Alemania, en las que le da cuenta de los menores detalles cotidianos. He aquí un ejemplo de estas cartas que enviaba a la cantante casi a diario, durante los tres años que permaneció en Francia, escritas en francés como toda su correspondencia con ella:

«Buenos días, señora, ¿cómo le va? Todos los habitantes de Courtavenel están bien y la saludan. Me han encargado darle cuenta de la jornada de ayer. Hela aquí:

»Después de su marcha, todo el mundo ha ido a acostarse y se ha dormido hasta las diez, después se ha levantado, se ha desayunado bastante silenciosamente, se ha jugado al billar sin prisas, y después se ha puesto manos a la obra: la señorita Berthe con Louise, el señor Sitches con el periódico, la señora Sitches no sé dónde, y yo en el gabinetito, donde he reflexionado sobre el tema en cuestión. He reflexionado una hora, después he leído en español, después he escrito media página sobre el tema, después me he ido al gran salón, donde he visto con sorpresa que no eran sino las dos. Entonces he trabajado tres cuartos de hora con Louise, que comienza a olvidar un poco su alemán pero que tiene pocas faltas de ortografía en el dictado; a continuación me he ido a pasear solo y al regreso toda la compañía (y yo también) se ha ido de paseo hasta la hora de comer, que ha tenido lugar a las cinco. Después de comer, el tiempo, que hasta entonces parecía arrastrar la pata como una perdiz herida, me ha parecido menos largo; es verdad que he dormido hasta las nueve gracias al cansancio de mis dos paseos. A las nueve nos han traído el té, o más bien el vulgar Razay suizo que hemos bebido sazonando esta frugal colación con una conversacioncita honesta y moderada sobre temas completamente conocidos y muy poco interesantes. Berquin y Marmontel, o cualquier otro autor de libros morales e instructivos, hubieran quedado edificados, estoy seguro, viendo nuestra actitud discreta y de buen gusto, nuestras deferencias unos con otros, que un ligero sopor hacía más agradables. En fin, tras haber gozado durante más de una hora de la sociedad de nuestros semejantes, placer para el que se pretende que el hombre ha nacido, nos levantamos, nos encaminamos al comedor, tomamos nuestras velas, nos deseamos buenas noches y nos acostamos en nuestras camas, donde nos dormimos enseguida.

»Esta mañana ha hecho un tiempo muy bueno, suave, he dado un gran paseo antes de desayunar y ahora le escribo entre el desayuno y el billar, temiendo que el cartero no llegue antes que de ordinario. Mañana le esperaremos con más paciencia.

»Le estrecho la mano, muy, muy fuerte. Mil recuerdos a Viardot y a los otros amigos.

»La una. El cartero no ha venido aún. Añado algunas palabras. Hace un

tiempo encantador y Courtavenel está muy bonito, muy agradable. He pasado toda la mañana en el parque. ¿Qué hace usted en este instante? Es una pregunta que nos la hacemos cada cuarto de hora... Todo el mundo está hoy mejor que ayer. Una vez más, buenos días, que le vaya bien y hasta la vista. Su Iv. Turguénev.»³⁹

En Courtavenel redactó la obra teatral *El parásito* y las novelas cortas *Tres encuentros* y *Diario de un hombre superfluo*, y preparaba entonces la segunda serie de *Memorias de un cazador* con la finalidad de conseguir algunos fondos, según él mismo reconoce en una carta a su amigo Fet, el poeta, ya que Varvara Petrovna se negaba a hacerle remesas de dinero. En cambio, la madre de Paulina le prestaba pequeñas cantidades de francos. Solía visitar a ésta cuando la cantante se encontraba ausente, para saber de ella. Joaquina Sitches había sido una actriz de fama, con el nombre teatral de Briones. Vivía en París, con un hermano suyo, Pablo Sitches, casado, cuya hija era también cantante.

Estas visitas servirían a Turguénev para practicar el español, que había comenzado a estudiar con un profesor que se llamaba Castelar, y ya en noviembre del año 47 le cuenta a Paulina que lee a Calderón:⁴⁰ «Ahora comienzo la lectura del Fausto español, *El mágico prodigioso*. Estoy completamente encalderonizado».⁴¹ Estos estudios debieron llegar a buen término, pues Turguénev conoció bien el español y por dos veces en su vida pensó en traducir *Don Quijote*. Es curioso que en muchas de las cartas a su hija o a Paulina, redactadas siempre en francés, se encuentren refranes o frases hechas en español, lengua usual en casa de Louis Viardot.⁴²

A mediados del año 50 se impone la urgencia de regresar a Rusia, tanto por las tensiones familiares como por razones políticas, ya que una estancia más prolongada en el extranjero podía parecer a las autoridades zaristas un exilio. Pero esta decisión la tomó venciendo su natural deseo de quedarse en Francia: «... ustedes me recomiendan ser prudente; la prudencia me aconseja regresar enseguida. Quedarme más tiempo en Europa sería la mayor imprudencia. Por lo demás, ya les he dado todas mis razones en la carta que habrán recibido ayer. Estoy desesperado –no hago frases–, por causarles pesar... Podrán imaginarse fácilmente lo que yo siento: ahórrenmelo, se lo

ruego, mis buenos amigos, y no me hagan la tarea más dura; ella ya es bastante, créanme».⁴³ Y un mes después, a punto de partir, escribe de nuevo, ya desde París, habiéndose despedido de Courtavenel: «Me marchó, pero con qué tristeza, con qué peso en el corazón».

De la importancia que había tenido para Turguénev aquella familia con que sustituyó a la suya, habla una carta dirigida a Louis Viardot en el momento de marchar a Rusia, con las muestras de agradecimiento que repetiría tantas veces a lo largo de su amistad:

«París, lunes, 24 de junio de 1850.

»No quiero marcharme de Francia, mi querido y buen amigo, sin haberle dicho antes cuánto le quiero y le estimo y lamento la necesidad de esta separación. Me llevo el recuerdo más afectuoso de usted; he sabido apreciar la calidad y la nobleza de su carácter y, créame, no me sentiré verdaderamente feliz hasta que pueda, de nuevo, estar a su lado y, con la escopeta al brazo, recorrer las llanuras tan queridas de la Brie. Acepto su profecía, quiero creer en ella. La patria tiene sus derechos, sin duda, pero ¿no es la verdadera patria allí donde se ha encontrado el mayor afecto, y donde el corazón y el espíritu se sienten a gusto? No hay un lugar en la tierra que yo ame tanto como Courtavenel. No sabré nunca decirle cuánto me han emocionado todos los testimonios de amistad que he recibido desde hace días, no sé cómo los he merecido pero lo que sí sé es que guardaré su recuerdo en mi corazón todo el tiempo que viva. Usted tiene en mí, querido Viardot, un amigo a toda prueba.

»En fin, sea feliz, le deseo todo lo mejor que haya en el mundo. Nos volveremos a ver un día y será un día afortunado para mí, que me desquitará ampliamente de todas las tristezas que me esperan. Le agradezco sus buenos consejos y le abrazo con afecto.»⁴⁴

También la falta de dinero le obligaba a regresar a Rusia con el propósito de intentar una solución a su penuria. Varvara Petrovna, con el paso de los años, enrarecía aún más su carácter, enferma y sola, herida en su soberbia porque su hijo Nikolái le había hecho el agravio de unirse a una antigua camarera suya de origen alemán y vivía con ella en San Petersburgo. Con el fin de independizarse, abandonó la carrera militar, consiguió un empleo oficial y daba clases de francés para subsistir. Varvara le había cortado las remesas

de dinero, igual que hizo con Iván para castigar así su amor por la «maldita gitana», como llamaba a Paulina. La rebeldía del hijo mayor, unida a la desaparición de Iván, incrementaba los desvaríos de su carácter, que ahora ya podían atribuirse a la edad avanzada. En cierta ocasión había dado orden de no celebrar en Spásskoye la Pascua de Resurrección, ya que no podía participar de ella con alegría, y ésta era una medida inconcebible sabiendo la importancia que tiene en la Iglesia ortodoxa esta fiesta, cuando la gente en la calle se felicita y se besa, sin conocerse, exclamando ¡Cristo ha resucitado!

Iván escribe a Paulina en vísperas de su regreso a Rusia:

«Hay que arreglar por fin estos insoportables asuntos de familia que me sujetan como en los hilos de la tela de araña las alas de una mosca. Es preciso, decididamente, y yo lo lograré de una manera o de otra. Le escribiré fielmente todas las peripecias. ¿Usted me permite, no es verdad, confiarle todo lo referente a mí? Confiarle todo, todo lo que yo haga, lo que decida, lo que me pase. El pensamiento de vivir bajo su mirada me hará mucho bien y me dará mucho

placer.»⁴⁵

La primera impresión al regresar a la patria no es muy esperanzadora y en otra carta a Paulina le descubre la dependencia entre presencia materna y el medio ambiente, tan ajeno a él:

«He visto a mi madre. He encontrado los asuntos en el estado más lamentable, pero ya le contaré más adelante, cuando haya mirado un poco en torno a mí. Bástele saber que me hace el efecto de entrar en una cueva húmeda y malsana para quedarme Dios sabe cuánto tiempo. ¡Ah, el sol, el aire libre, todo lo que hace bella y buena la vida: todo lo he dejado con ustedes, amigos míos! ¡Qué lejos estoy! ¡Cuántas leguas nos separan! ¡Cuántos días, semanas, años acaso, pasarán antes de que me sea dado ver sus rostros queridos, respirar tranquilo en su querida presencia! No me olviden, piensen en mí, se lo suplico, ¿qué quieren que haga o diga para hacerles comprender qué dulce y querido es el recuerdo que conservo de ustedes? Es más aún que todo eso; será, yo lo preveo, mi única ancla de salvación, cuando en medio de los debates penosos que me esperan, ocupado en remediar trabajosamente toda clase de malas y tristes cosas, sienta desfallecer mi corazón de fatiga y

desagrado. Será mi único consuelo. Cuando piense en tanta bondad, verdad, dulzura, belleza, cuando piense sobre todo en el afecto que se me tiene, acaso reuniré más valor para lavar esas viejas llagas, afrontar todos esos sufrimientos y todas esas miserias. Por lo demás, usted me permitirá, ¿no es verdad?, confiarle mis tribulaciones. ¡Me consolará tanto! Me gustaría tanto vivir ante sus ojos... y sin embargo, cuando pienso que es en Courtavenel donde va a recibir estas cartas llenas de tristezas y vulgares asuntos de familia, temo que la impresión molesta que le producirán recaiga involuntariamente sobre mí. Decididamente, no le contaré sino los resultados. No quiero estropear el recuerdo que usted tenga de mí, es mi tesoro más querido y el que yo guardo con mayor ansiedad.

»Desde mañana voy a comenzar un diario que le enviaré. Hoy es sólo una cartita para anunciarle mi llegada. ¡Ah, mis queridos amigos, qué triste estoy, y qué afligido! Pero no, no debo hablarles demasiado de esto.»⁴⁶

Turguénev llegó a Moscú y se encontró con que Varvara, para conservar a Nikolái bajo su control, le había hecho abandonar su empleo y encargarse de la administración de las fincas: le había comprado una casa en Moscú –de la que no le había dado la propiedad–, pero no le pagaba ningún sueldo. De esta forma carecía del más pequeño margen de libertad y el matrimonio pasaba penalidades económicas.

«He encontrado a mi hermano casado, de lo que me alegro. Su mujer es una excelente persona. Mi madre, que ha hecho abandonar el trabajo a mi hermano, como condición para dar su consentimiento a este matrimonio, no la admite en su presencia desde que ella está aquí: la posición de ambos es precaria, humillante, imposible. Mi madre está rodeada de una nube de parásitos que la explotan, si es que no hacen otra cosa. Pero hay dos o tres que tienen sobre ella una influencia nefasta; a pesar de su gran debilidad, es ella quien dirige todo... Usted se puede imaginar en qué se convierte esto.»⁴⁷

Unos días más tarde parece entrever una mejoría:

«El horizonte de nuestros asuntos familiares, por hablar poéticamente, comienza a aclararse un poco; yo creo que mi madre siente la necesidad de descansar a su edad y se decide al fin a colocar al pobre de mi hermano en una situación menos precaria; ella no puede soportar la idea de hacernos

independientes: le puedo asegurar que las conversaciones que sostenemos son algunas veces de naturaleza muy penosa.»⁴⁸

En sus *Recuerdos*, Bibi, la supuesta hermanastra de Iván, cuenta como éste rogó a la madre que pusiera fin a la triste situación de su hermano. Entonces Varvara encargó a su secretario que redactase, sin los requisitos legales necesarios, un documento de donación de tierras para los dos hijos. Los convocó en su habitación y les leyó aquel papel. Los hijos se dieron cuenta de que, sin legalizar, la cesión carecía de todo valor y así se lo dijo Iván, que de los dos hermanos era el que se permitía hablarle más claramente. De todas formas, el respeto a los padres era tan absoluto en las costumbres de mitad del siglo pasado, que Nikolái obedecía a la madre sin capacidad de réplica; ésta no sólo se había negado a ver a su esposa, sino que tampoco aceptó a los hijos que tuvieron. En una ocasión había mostrado interés en conocerlos y Nikolái le envió los retratos enmarcados de los tres niños, probablemente dibujos al pastel, pues por la fecha no podían ser fotografías. Ella los recibió y al cabo de un rato la servidumbre oyó ruido de vidrios (estaba sola en su habitación): había estrellado los cuadritos contra el suelo. Nikolái siempre creyó que entonces su madre había lanzado contra los niños una maldición, pues en el invierno siguiente éstos enfermaron y murieron, los tres, uno tras otro. A todos asustaban las explosiones de cólera de Varvara, que debían de ser muy violentas, según se deduce de un episodio relacionado con un siervo de su confianza. Había enviado a éste a San Petersburgo a cerciorarse de si Nikolái estaba casado y vivía con la alemana, pero el servidor le ocultó la verdad. Al enterarse por otros conductos, cogió enfurecida una pesada muleta que aún conservaba de su tío y fue a descargarla contra la cabeza del criado. Afortunadamente, alguien pudo desviar el golpe, que hubiera sido mortal.

Pasaron unos días después de la entrevista con los hijos y Varvara volvió a llamarles para darles de nuevo las actas de cesión de las tierras, escritas con mayor cuidado, pero sin validez alguna. Nikolái e Iván leyeron los documentos y, sin decir más que «Buenas noches, mama», se retiraron. Acaso los hijos ya sabían que Varvara se había apresurado a ordenar a los administradores que vendiesen rápidamente las cosechas de aquellas tierras que cedía —esta escena se produjo a fines del verano—, para que ellos no pudieran beneficiarse de su

importe.

Bibi recuerda la conversación entre Varvara Petrovna e Iván y la decidida actitud de los hijos ante aquella falsa donación. Por primera vez, éstos no se doblegaron ante la madre y por vía notarial reclamaron la posesión de su padre, Turguénevo, a lo que estaban autorizados por la ley. La madre, al saber la decisión de los hijos, arrojó al suelo el retrato de Iván que siempre había estado sobre su buró, y en el suelo quedó durante semanas porque nadie se atrevió a retirarlo, hasta que lo hizo colocar de nuevo en una mesa cercana a su cama. Nadie, en sus crisis de nervios, se atrevía en la casa a hacer el menor ruido, ni siquiera con llaves o con la vajilla, por temor a su cólera. Se negó a ver a sus hijos no obstante haberle escrito éstos varias cartas; regresó de Moscú a Spásskoye y, al saber por su secretario que Iván y Nikolái habían visitado la casa antes de ir a instalarse en Turguénevo (a unos quince kilómetros de Spásskoye), le pegó en la cara con un látigo.

Su salud empeoró y aumentaron las molestias del asma. El siervo-médico Porfiri, que la cuidaba, vio llegar un momento de gravedad y la necesidad de consultar a un médico, y en noviembre regresaron a Moscú.

Aquellos últimos días están evocados al comienzo del cuento *Mumú* que Turguénev escribió dos años después de morir su madre: «En las afueras de Moscú, en una casa gris, adornada de una columnata blanca, con un primer piso y un balcón torcido, vivía hace tiempo una viuda noble rodeada de mucha servidumbre. Sus hijos tenían cargos en San Petersburgo, las hijas estaban casadas, ella no salía apenas y terminaba en la soledad una vejez lenta y afligida. Sus buenos tiempos, más bien monótonos, habían huido hacía mucho y el crepúsculo de su vida era más sombrío que la noche». La casa donde falleció no existe hoy, pero sí se ha conservado la anterior que poseyó en la calle Ostózhenska, no muy lejos del conocido barrio Arbat, y en ella una placa lo recuerda. Es uno de los lugares literarios que aún en nuestros días abundan en Moscú. En la novela *Una desgraciada* se menciona esta casa: «Habituaba en la Ostózhenska una gran casa de madera, una de esas casas calientes y confortables que no se ven sino en Moscú...».

Varvara no hizo testamento y se limitó a escribir a los hijos una carta indicándoles que a su muerte dieran la libertad a su secretario y al siervo-

médico y que gratificaran a ambos. La medianoche del 16 de noviembre murió, estando junto a ella Bibi y Nikolái; Iván estaba en San Petersburgo y llegó tarde para asistir al entierro. Bibi en sus *Recuerdos* no menciona los detalles tristes que Iván contó en sus cartas a Paulina, probablemente en un intento piadoso de salvar la memoria de su posible madre. Más benévola que su hermanastro, pretendió justificar la violencia de su carácter atribuyéndola a los sufrimientos cuando niña y a la convivencia con su tío: «Su infancia y juventud fueron horribles [...] ella sabía que su encantador marido no quería sino sus propiedades y que ella sólo era un partido ventajoso. Serguéi Nikoláyevich era infiel con frecuencia a su mujer y ella estaba enterada».

Turguénev, en nueva carta a su amiga, dice:

«Por fin han levantado los sellos [de la casa]. No hemos encontrado sino papeles sin importancia y pocos, ni un documento de valor, nada, ni una carta para nosotros, todo lo ha quemado antes de morir. Sin embargo, hemos encontrado un diario escrito a lápiz durante los últimos meses de vida. Yo lo hojearé esta noche. Todas las intrigas han quedado en nada. Pero las había. El despecho, el deseo de echar la culpa al otro, ha abierto la boca, poco a poco, a todo el mundo. ¡Qué concierto de recriminaciones, qué bajezas se descubren!»

Más adelante, en la misma carta, hay un añadido de horas después: «Voy a acostarme. Antes de dormir, leeré el diario de mi madre que escapó del fuego por casualidad».

Dos días más tarde vuelve a escribir:

«He tenido muchas emociones diversas desde el martes. La más fuerte me la ha causado la lectura del diario de mi madre... ¡Qué mujer, amiga mía, qué mujer! No he podido cerrar los ojos en toda la noche. Que Dios la perdone todo... pero ¡qué vida!

»Le aseguro que aún estoy aturdido. Oh, sí, seamos sinceros y buenos aunque no sea sino para no morir así... Un día le enseñaré a usted este diario; la idea de ocultarle algo, incluso desagradable, pero que me interese, me pesa. Usted sabe todo hasta el presente. Usted sabrá todo hasta el final. A menos que me diga que me calle.»

Ni aun en el olvido que se propuso Turguénev —«todo esto debo

olvidarlo»— la sombra de la madre desaparecía con la muerte. Una personalidad tan obsesiva habría de mantener abiertas las «viejas llagas» a que él alude en su carta a Paulina. Varvara legó a su hijo la amarga pesadumbre de haber nacido de una madre que, tras la apariencia del buen ejemplo de orden y educación, le había escamoteado el afecto profundo, privándole de la seguridad reconfortante que transmite el contacto materno. Por eso, no se apartaría de sus pensamientos, y se filtraría entre ellos para aflorar en la obra literaria. Casi se podría aventurar que, en el plano de las ideas sociales o en literatura, no haya sido sancionada esta posibilidad sino hasta bien entrado el siglo XX y sólo en ciertos sectores. Con anterioridad, era poco frecuente encontrar, salvo en cuentos infantiles o en leyendas populares, el sereno reconocimiento de que existen madres crueles o padres envidiosos, como ya se acepta ahora por imposición de otras disciplinas científicas, e incluso se admite la idea, con carácter excepcional, de que los padres pueden resultar perjudiciales para los hijos. Si un desamor semejante se hace incuestionable, el hijo vacilará en darle una interpretación, pues toda la sociedad se negará a aceptarlo, como algo monstruoso, propio de la perturbación de las facultades mentales.

Está por realizar un estudio que rastree, en la producción literaria de Turguénev, la repercusión emocional del fallecimiento de la madre. La alusión más inmediata es el cuento *Mumú* del que ya se cita en otro capítulo la carga de protesta soterrada contra las costumbres señoriales, pero se sabe que en febrero de 1853 terminó la primera parte de una novela que no era sino una reproducción fiel de la vida de Varvara Petrovna. Consultados los amigos, como él tenía por costumbre, su opinión no debió de ser favorable y renunció a continuarla. Solamente se ha conservado un fragmento, que lleva por título *La oficina particular de una finca*, y en él aparece una propietaria de temperamento autoritario que tiene choques con sus administradores y en la que no es difícil descubrir a la misma Varvara, incluso por formas de expresarse que le eran particulares. Acaso las censuras de los amigos pudiera motivarlas el que aquel texto retrataba muy directamente algo conocido de todos.

Tres años más tarde escribió una novela corta, en forma de epístolas para

darle el apasionamiento de una confesión, que obliga a pensar en un temor latente, casi primitivo, y que apenas enmascara la imaginación; se titula *Fausto* y puede incluirse en un género de sugerencias fantásticas. Anteriormente había publicado otro cuento en el que los factores veladamente misteriosos se articulaban en torno a tres encuentros consecutivos con una mujer; pero en *Fausto* hay ya una presencia claramente fantasmal para una mente conturbada, que motiva el desenlace. Aquí se alza otra madre terrible: «Era extraña esta señora Yeltsova, mujer de carácter testarudo y reconcentrado, y tenía sobre mí una gran influencia. Me inspiraba respeto y la temía un poco».

El verdadero sentido del temor a los muertos es que éstos retornen para vengarse, exigir cuentas o hacer cumplir una promesa, como ocurre en este cuento. La madre de Vera anuncia a su hija que, si se deja arrastrar por la pasión, perecerá, y así, cuando la joven se enamora y va a entregarse a Pável, protagonista del relato, ella vislumbra fugazmente el fantasma materno y esta visión le produce un gran desequilibrio y poco después la muerte.

A lo largo del relato, Pável se muestra encadenado por la conciencia de la responsabilidad y se siente culpabilizado en su intento de iniciar a Vera, mediante la lectura, en el mundo de la fantasía y de los sentimientos. Todo terminará en un propósito de ascetismo, de renuncia para no atraer hacia sí la mirada acusadora de los muertos; éstos exigen lo que siempre los padres ordenan a los hijos: obediencia, y en *Fausto* la madre exige a Vera que no se entregue a la imaginación, que no ceda al encanto de la lectura, como si por ese medio se llegara a alcanzar la otra cara de la realidad y se descubriera algún secreto que debe quedar oculto.

Este relato tiene conexión con el siguiente episodio. Cuando Turguénev contaba treinta y seis años trabó amistad con María Nikoláyevna Tolstaya, hermana del ya famoso novelista Lev Tolstoi, casada y madre ya de cuatro niños aunque su edad era de veintidós años. Se hicieron amigos, pero sólo un punto desmerecía, según Turguénev, de sus grandes atractivos: era totalmente insensible a la poesía, por lo cual discutieron un día y con este motivo escribió *Fausto*, novela corta en la cual Vera Yeltsova es María Tolstaya. Leyó este relato a la joven y se sabe que le gustó, porque acaso sólo se vio

representada en su indiferencia por la poesía. Lo que se ignora es si María sufrió presiones o coacciones por parte de su madre, pero en *Fausto* la prohibición de leer impuesta a Vera más parece en realidad una contención de la espontaneidad libre. En la Carta número 2 se dice que Vera «se había acostumbrado a no dar curso libre a sus sentimientos...». Acaso en el relato se tomó sólo de la realidad la falta de curiosidad de María por la lectura, y toda la historia de una madre que impone esa coacción y su posterior aparición de ultratumba sería pura invención del autor.

Pronto esa amistad languideció y en cartas a ella se ve un deseo de Turguénev de auto-culparse de vejez, de escasa capacidad de amar, lo que no deja de ser sorprendente a su edad.

María se había separado de su marido, que era un libertino, y se fue a vivir a Moscú acompañada por su hermano Lev. Parece que a éste no le agradaba el interés de Turguénev por su hermana y un día hubo entre ambos hombres una especie de aclaración en la que Tolstoi le reprochó algo de su relación con ella, quizá porque Turguénev seguía tratándola con gran deferencia. Ésta fue la causa del comienzo de la ruptura entre los dos escritores, que duró casi diecisiete años aunque luego se reconciliaron, pero la incompatibilidad entre ambos no desapareció.

Decepcionada del amor, María se dedicó a viajar. Una vez, estando en un balneario francés, encontró a un joven sueco de gran belleza, Hector de Klen, y vivieron juntos, recuperada la fe en los sentimientos amorosos, y de él tuvo una niña. Pero la unión no duró mucho y Klen regresó a Suecia.

Diez años más tarde, un episodio curioso, de los que se solían dar en torno a María, ocurrió estando ésta en casa de Lev. Sintió un golpe en la espalda y, al volverse enfadada creyendo que alguien lo había hecho, encontró que nadie estaba lo suficientemente cerca de ella en aquel momento. Al día siguiente, un telegrama anunciaba la muerte de Klen. María era un ser extraño que a Turguénev, al conocerla, le encantó y probablemente le sugeriría la figura impresionable de Vera. Pero esta mujer no fue feliz, pasó largos años haciendo viajes, siempre vestida de negro y con manías depresivas. Acabó ingresando en un convento y sometiéndose a la dura disciplina monacal. Allí la visitaba su hermano Lev para escuchar sus consejos, sin entender bien el cambio tan

notable que María se había impuesto.

Turguénev descubrió en *Fausto* su temor a la amenaza de una madre autoritaria que ha prohibido al hijo el libre vuelo del pensamiento, aun cuando ya Varvara Lutovínova estaba en la región donde no se dan órdenes. Parece como si el pensar pudiera descubrir orígenes lamentables que la madre quisiera ocultar por ser su oprobio: no haber amado al hijo, o bien, haberlo concebido contra su voluntad y violentada.

La tesis del cuento no puede ser más negativa, casi diríamos aberrante: ignorar, no leer novela ni poesía para no quebrar el mandato de no saber. Un gran peso fatal gravita en las últimas páginas, cuando Pável propone: «La vida no es una diversión ni un juego, la vida no es tampoco un placer..., la vida es una tarea difícil. Renunciar, renunciar constantemente, es su sentido profundo, su enigma. No cumplir nuestros pensamientos y nuestros sueños preferidos, por elevados que éstos sean, sino cumplir con el deber, he aquí de lo que todo hombre debe preocuparse». ¿Cuál sería el deber al que –según Turguénev– debía posponerse la felicidad? Acaso estar siempre dispuesto a recibir una orden y cumplirla; obedecer un mandato de una máxima autoridad que para un hombre-niño sabemos bien cuál podría ser. Turguénev, en *Fausto* y en los hechos de su vida, descubre que no puede realizar su voluntad plenamente; él vive así, de esta forma fatal, las peripecias propias de la existencia humana: se considera doblegado por una fuerza invencible ante la que debe renunciar. ¿El destino... la voluntad materna? Años más tarde escribe a Gustave Flaubert: «Desde hace cuarenta años, sólo en una palabra se basa la vida: Renunciar».

El problema que en *Fausto* es el del sometimiento, en otras obras es el castigo por haber cedido ante una voluntad femenina. Como si amar a una mujer dominante, expeditiva, desleal, fuera para Turguénev el máximo error. Tal es el sutil núcleo de sus grandes obras –*Nido de nobles*, *Lluvias de primavera*, *Un mes en el campo*, *Humo*–: el amor, aunque fugaz, a una mujer impositiva rompe toda felicidad y acaba hundido en remordimientos.

En este mecanismo psicológico podríamos prever etapas literarias posteriores de Turguénev y, a la vez, una clave para interpretar los rumbos de su vida amorosa. Acaso *Fausto* no merezca más atención que la ayuda que pueda prestar para entender, en un propósito de aproximación al escritor, de

qué naturaleza era el destino al que se consideraba ligado. Las sutiles conexiones con los orígenes, la dependencia con el pasado en la oscura herencia expiatoria, quedan manifestadas claramente en la última página:

«¿Quién sabe cuántos gérmenes deja cada ser humano en esta tierra que no se desarrollan sino después de su muerte? ¿Quién podrá decir por qué cadena secreta el destino de un hombre se une al de sus hijos, al de sus nietos, cómo sus inclinaciones repercuten en ellos y cómo expían sus errores? Debemos someternos, doblar la cabeza ante lo desconocido.»

Turguénev era sensible a esta noción del influjo que ejerce el pasado y lo comentó en cierta ocasión con Yulia Vrévskaya, amiga con la que tuvo bastante compenetración y confianza para hacer interpretaciones de sus estados de ánimo. Le decía en una carta: «Su pasado, que yo no conozco, pero que ocupa ciertamente un lugar importante en su vida espiritual, llena en cierto sentido su presente, quitando el deseo de algo nuevo y dando un sentimiento de resignación y de humildad». Para el escritor, este peso invisible del mundo de ayer era una especie de traba para la expansión libre de impulsos y realizaciones.

No sólo la madre de Vera «temía las fuerzas ocultas de las que brota la vida y que rara vez, y cuando menos puede esperarse, se manifiestan»; también estas palabras respondían a las inquietudes de Turguénev, que varias veces vivió situaciones extrañas y se interesó por temas carentes de explicación lógica, a los que podemos dar su verdadero nombre: creaciones oníricas y no fuerzas sobrenaturales.

Los sueños tuvieron para él una gran importancia, y algunos de ellos se conservan, prolijamente descritos, como el que contó a Paulina Viardot en una carta del 12 de agosto de 1849 y que entraña un especial interés, aparte de ser una bella pieza literaria. La figura materna está omnipresente a través de una cantilena que como un conjuro ha de repetir quinientas veces, pero también se manifiestan otros terrores: el mar tempestuoso, los peces que debe comer y el sol ardiente y la luz, que le ciegan y asfixian...

«He tenido esta noche un sueño bastante raro, como me pasa a veces; se lo voy a contar. Me parecía que iba a lo largo de un camino bordeado de álamos. Había poca luz, estaba muy cansado y para llegar a mi morada tenía que cantar

quinientas veces seguidas: “A la voz de tu madre...” Me daba prisa para terminar con esta tarea y perdía la cuenta; usted sabe cómo nos obstinamos en sueños. De pronto vi venir hacia mí una gran figura blanca que me hacía signos de seguirla; me dije: “Anda, es mi hermano Anatoli” (yo nunca he tenido ninguno con ese nombre). Encuentro esto muy natural y le sigo. Algunos instantes más tarde me parece que nos azota un fuerte viento; echo una mirada en torno a mí y, a pesar de la oscuridad, distingo que nos hallarnos en la cima de una roca extremadamente alta que domina el mar. “Pero ¿dónde estamos?”, pregunto a mi guía. “Somos pájaros –responde–, vamos” “Cómo pájaros”, le replico. “Suénate”, me dice. En efecto, voy a sonarme y encuentro un gran pico en medio de la cara con una bolsa debajo como la de un pelícano. Pero en este momento el viento me eleva. No podría describirle el estremecimiento de felicidad que experimenté al extender mis grandes alas; me elevé contra el viento, dando un grito de triunfo, y después me lancé hacia abajo, hacia el mar, como lo hacen las gaviotas. Yo era un pájaro en aquel momento, se lo aseguro, y no tengo un recuerdo más claro de mi cena de anoche que de mis sensaciones como pájaro: es perfectamente claro y preciso, no sólo en la memoria de mi cerebro, si me puedo expresar así, sino en la de todo mi cuerpo; lo que demuestra que “la vida es sueño, y el sueño es la vida”. Pero lo que no podría explicarle es el espectáculo que tenía en torno a mí mientras planeaba en el cielo: era el mar, inmenso, agitado, sombrío, con puntos luminosos; aquí y allí barcos apenas visibles deslizándose sobre las olas; altos acantilados; a veces un gran ruido llegaba hasta mí; me dejaba caer. El mugido se hacía más claro y me daba miedo, me alzaba entre las nubes que parecían rodar con fragor, empujadas por el viento. De vez en cuando una inmensa columna de agua toda blanca se alzaba del mar y yo sentía la espuma salpicarme la cara, pero, de pronto, grandes relámpagos se extendieron a lo lejos, por debajo de mí... Ah, me dije, son los relámpagos marinos descubiertos por Galileo. No van tan deprisa como los relámpagos del aire porque el agua es más pesada y más difícil de atravesar... A la luz de esos relámpagos veía el mar iluminado hasta el fondo; veía enormes peces negros con grandes cabezas que subían lentamente hasta la superficie..., me decía que debía caer sobre ellos porque eran mi alimento. Pero sentía un secreto temor que me detenía... Y además,

eran demasiado grandes. De pronto veo el mar que se aclara y burbujea como el agua que hierve, un color rosa se extiende a mi alrededor... Es el sol que aparece, me digo, huyamos, va a quemar todo. Pero en vano yo me lanzaba a un lado y a otro, todo se hacía más refulgente, más luminoso, insoportable a los ojos, gruesas burbujas brillantes subían por el aire, sentía un calor agobiante, mis plumas comenzaban a tostarse. Percibí el comienzo del disco solar, que ocupaba todo el horizonte y resplandecía como un horno; se apoderó de mí una angustia insoportable y me desperté. Ya había luz, vi ante mí el papel verde de mi habitación y no comprendía dónde estaba.»

Recurrir a sueños parecería opuesto a la técnica de su estilo realista; sin embargo, la intrusión de ese mundo secreto se encuentra a lo largo de su producción, no sólo en *Fausto* sino en *El perro*, *Una historia extraña*, *Toc, toc, toc*, *El sueño*, *Historia del padre Alejandro*, *Clara Milich*. Porque este escritor realista, lúcido y riguroso en la lógica de sus argumentos, tuvo una secreta proclividad hacia el mundo de lo irreal, y en estos relatos mencionados hay un eje enigmático en torno al que se produce la acción. En su época, un editor parisiense los reunió y los publicó bajo el título de *Cuentos extraños*. Pasados muchos años, en sus *Poemas en prosa* también aparecen sueños e incluso en alguna novela intercaló un episodio secundario pero inexplicable. Por ejemplo, en *Padres e hijos*: un hombre regala a su amante una sortija que en la piedra tiene grabada una esfinge. La relación amorosa entre ambos es atormentada y dejan de verse para siempre. Un día él recibe un pequeño paquete: ella, antes de morir, encargó que le devolvieran la sortija; sobre la esfinge había hecho grabar una cruz y el mensaje que pidió le dijeran era: la cruz, ésta es la solución, y sin más aclaraciones tal misterio queda flotando en el capítulo. Pero la atención que prestaba Turguénev a los fenómenos misteriosos era parte de su curiosidad por las profundidades de la vida mental. Siempre se interesó por estas simas y cuán ardua le pareció su exploración y conocimiento lo dejó patente en la frase que se repetirá en dos obras distintas –en *Un mes en el campo* y en *Nido de nobles*–, «El alma ajena es un bosque sombrío» (en ruso, *chuzhaya dushá, tiomni les*), frase que no es sino una modificación literaria del no menos literario dicho popular ruso «El alma ajena, tinieblas» (*chuzhaya dushá, potiomki*).

Destierro en la patria

Cuando en el verano de 1850 Turguénev volvió a Moscú, encontró de nuevo en la casa familiar a la hija que había tenido con una sierva. La niña, de ocho años, recibía de Varvara Petrovna muy pocas atenciones. Alejada de su madre, la niña estaba destinada a convertirse en una sirvienta. Esta situación desagradó a Turguénev, que escribió a Paulina pidiéndole su consejo; le contaba cómo había quedado extrañado ante el gran parecido que la niña tenía con él.

«No sabría describirle la sensación que su vista me ha causado –imagínese que no conozco los rasgos de su madre y no exagero al decirlo–, ¿por qué entonces este parecido que debería ser el sello de un amor mutuo? Al mirar a este pobre y pequeño ser (había pedido a una sirvienta de mi madre que la llevase al bulevar, donde yo la encontraría como por casualidad), he sentido que tenía deberes que cumplir con ella, y los cumpliré: no conocerá jamás la miseria, arreglaré su vida tan bien como sea posible. Si yo hubiese tenido la menor inclinación por su madre, si yo la hubiera al menos conocido (vive aún pero no me he podido decidir a ir a verla), creo que hubiera sentido otra cosa por esta pobre niña que estaba muy emocionada ante mí. Dudaba probablemente de lo que yo soy para ella. Usted podrá imaginarse las penosas impresiones que tuve en esta entrevista, todo lo que he pensado, todo lo que se me ha pasado por la cabeza... Oh, Dios, ahora siento cuánto hubiera adorado a un hijo que me hubiera recordado los rasgos de una madre que yo hubiese amado... Este parecido... ¿Por qué este parecido? ¡Qué burla! Mirándola, creía verme a su edad: era mi rostro infantil lo que encontraba en sus rasgos, tanto como se puede reconocer el propio rostro, y sin embargo ¿cómo es posible?

Hay en todo esto algo que me da horror, a pesar mío. Verdaderamente, es como un delito...»⁴⁹

Su amiga le propuso que enviase la niña a Francia y que allí viviría con ellos y podría recibir la educación debida. A Turguénev le complació el ofrecimiento y en noviembre la envió a París, donde encontró un hogar al que, por lógica, le costaría adaptarse. Pero nada podría corregir la condición de su destino adverso. Cuando llegó a la capital francesa era una niña campesina que sólo hablaba ruso, sin ninguna instrucción, y aun dos años después, por una carta a su padre, se comprende que creía ser una sierva, como lo fue su madre. A la pequeña Pelagueya –en Francia la llamaron Pauline– le estaban reservadas contrariedades y amarguras que no pudieron contrarrestar los desvelos que tardíamente le prodigó su padre.

El parecido con éste no sólo era físico, según lo que él mismo, años después, le dice en carta a Paulina: «Regañe a Pauline de mi parte por su nuevo defecto. Y sin embargo, ¿se lo diré? Ese enfurruñamiento, así como su apetito de Gargantúa, me prueba que es mi hija. Yo era así en mi infancia, enfurruñado por una insignificancia y devorándolo todo. No podría creer usted cómo su cara se parece a la mía a su edad. Hay un retrato mío a los diez años..., es asombroso».⁵⁰

A la muerte de la madre los dos hermanos se encontraron dueños de una considerable fortuna. A Iván le correspondió Spásskoye, la posesión a la que estuvo siempre tan unido sentimentalmente. Bibi, la hija secreta, también recibió su parte de la herencia. Los hermanos tenían la seguridad de que, antes de morir, Varvara había hecho a su nombre un depósito de cincuenta mil rublos, y ellos dieron una cantidad parecida a la «pequeña víbora», como la llamaba Iván. En ella descargó éste toda la repulsión que le producía aquel medio familiar, tan viciado, y no manifestó ninguna comprensión hacia la joven, que había sufrido lo mismo que ellos y que también fue víctima de una madre colérica, según se desprende de la carta a Paulina en que le cuenta aquel episodio:

«Le había prometido ayer decirle por qué me había quedado en Moscú mucho más tiempo del que yo esperaba. He aquí en pocas palabras la razón: había dos personas, dos mujeres que alejar de la casa, donde ellas ponían la

discordia en todo momento. Para una la cosa no ha sido difícil (era una viuda de unos cuarenta años que mi madre tuvo con ella durante los últimos meses de su vida), se le ha pagado ampliamente y se le ha dicho que se fuera. La otra era una joven que mi madre había adoptado, una verdadera Mme. Lafarge, falsa, mala, astuta y sin corazón. Me sería imposible decirle todo el mal que ha hecho esta víbora. Había enredado a mi hermano, que, en su bondad ingenua, la consideraba un ángel; ha llegado a calumniar odiosamente a su propio padre y después, cuando yo he logrado coger por azar el hilo de toda esta intriga, ha confesado todo, nos ha desafiado con una insolencia y un aplomo que me ha hecho pensar en Tartufo ordenando, con el sombrero puesto, marcharse de su casa a Orgón. Era imposible mantenerla más tiempo y sin embargo no podíamos echarla a la calle... Su propio padre se negaba a recibirla en su casa (está casado y tiene una gran familia). Nuestra situación era muy complicada. Al fin, afortunadamente, se ha encontrado una persona, un doctor, amigo del padre de la señorita, que ha consentido en encargarse de ella, advirtiéndole por anticipado que la vigilará. Mi hermano y yo le hemos dado una letra de sesenta mil francos, pagadera en tres años, con el seis por ciento de interés, todo el guardarropa de mi madre, etcétera. Ella nos ha dado un recibo y hemos aquí libres. ¡Uf! Ha sido un asunto penoso. Yo no sé lo que hubiera resultado de haber quedado en casa de mi hermano, pero sí sé que no hemos respirado hasta que no se ha ido. ¡Qué naturaleza tan mala y perversa a los dieciséis años! Promete mucho. Bien es verdad que ha recibido una educación detestable... En fin, no hablemos más. Ella está contenta y nosotros también. Sin embargo, le confieso que no sirvo para tales operaciones. Pongo mucha sangre fría y resolución, pero esto me estropea los nervios. He cogido la costumbre de vivir con gente buena y honesta. La ruindad, la perfidia sobre todo, no me da miedo, pero me subleva. Me ha sido imposible trabajar durante estos quince días.»⁵¹

Bibi, que acaso nunca supo lo que Iván pensaba de ella, se casó seis años después con un funcionario llamado Zhítov y, hasta 1900, año en que murió, vivió en un pueblo no lejos de Moscú. En el último período de su vida daba clases de música para subsistir y Turguénev la ayudó económicamente. En 1884, con el apellido Zhítova, publicó en la revista *Véstnik Yevropi* (El

mensajero de Europa) unos interesantes recuerdos de la casa de su madre que han utilizado todos los biógrafos del novelista por ser un material informativo muy curioso, aunque entrañe evidentes parcialidades.

Después de morir Varvara, Turguénev pasó varios años en Rusia aunque deseando ardientemente regresar a Francia, pero su prolongada estancia se debió a la prohibición imperial de abandonar el país.

Había terminado cinco relatos más de las *Memorias de un cazador*, con los cuales ponía fin, de momento, a la serie de veintiuno que formaron el volumen aparecido en 1852. No era el primero en describir de forma realista las condiciones en el campo ruso. Antes de él ya hubo autores que hicieron ver la triste suerte del *muzhik*, víctima de todas las injusticias y cuya situación podría resumirse en estas palabras: «soportaban todas las cargas del Estado, tenían el derecho a morirse de hambre y siempre el deber de recibir golpes de látigo sin murmurar, y dejar a sus amos las muchachas más guapas».⁵²

Los cuentos de otros escritores –Butkov, Dahl, Dmitri Grigoróvich– presentaban el sometimiento de los siervos, y Turguénev, que contó con tales antecedentes, tuvo la experiencia de haber sido testigo del trato dado a la servidumbre y haber presenciado escenas de castigos corporales. Fue la decidida actuación de Turguénev en las comisiones que más tarde se formaron para preparar el decreto de liberación de los siervos, en 1861, y las medidas que a favor de los suyos tomó cuando, al morir la madre, pasaron a ser de su propiedad. Ahí probablemente tienen su origen más remoto las *Memorias de un cazador*.

En 1847 Panáyev, director de *El Contemporáneo*, había pedido a Turguénev una colaboración y éste le dio el relato *Jor y Kalínich*; se publicó en un solo número de la revista, al lado de un cuento de Dostoyevski. Panáyev buscó para el relato un subtítulo sugerente, *Extracto de las memorias de un cazador*; según cuenta el mismo Turguénev en sus recuerdos literarios.

Esta breve narración cumplía los cánones de la nueva escuela: no tenía complicación alguna y hablaba de tipos populares. Un *barin* visita a su siervo Jor, que es laborioso, positivo y práctico, tiene una isba limpia y varios hijos fuertes y sanos. Cerca de él vive Kalínich, que «era, por el contrario, idealista, romántico, entusiasta y soñador». Dos tipos contrapuestos en los que

se descubren rasgos típicos rusos. «Kalínich vivía más próximo a la naturaleza; Jor, a la sociedad.»

Gustó mucho este relato y fue bastante para que su autor lograra fama, y contando con este estímulo envió a la revista, desde Salzbrunn, *Yermolái y la molinera*, *Mi vecino Rodilov*, *El odnodvoretz*,⁵³ *Lgov*, *El administrador* y *La oficina*; cuadros de la vida rural sorprendidos por un cazador en sus andanzas por los campos y las aldeas. De forma indirecta hacen crítica de las costumbres. En *Lgov* se alude a una señora que no dejaba casarse a sus siervas porque ella estaba soltera, hecho que recuerda las arbitrariedades de Varvara, como la que tuvo por protagonista a Agata, su doncella de confianza, a la que prohibió criar a sus hijos para que no la distrajeran del trabajo. Cuenta Bibi que, en un viaje de Varvara y sus criados a Moscú, Agata decidió no separarse de los niños y los llevó con ella, escondidos. Al enterarse Varvara, se enfureció y le ordenó que los enviara inmediatamente al campo, pero toda la servidumbre se apiadó de Agata y se pusieron de acuerdo para que los niños quedaran ocultos cerca de los padres y a Varvara le hicieron creer que estaban ya en la finca.

La segunda serie de las *Memorias de un cazador*, publicada en 1848 y escrita en París y Courtavenel, estaba compuesta por los títulos *Agua de frambuesa*, *El médico rural*, *Biriuk*, *Lebedián*, *Tatiana Borísovna y su sobrino* y *La muerte*, e iba firmada con las iniciales T. L. (la L correspondía al apellido materno, Lutovínov).

Al año siguiente aparecieron otros relatos que, según su autor, serían los últimos, *El Hamlet del distrito de Shchigrí*, *Chertopjanov y Nedopiuskin* y *El bosque y la estepa*, al cual tituló *Epílogo*, aunque al volver a Rusia dio cinco más, los últimos y acaso los mejores de las *Memorias*. En *Los cantores* cuenta cómo en una taberna de pueblo dos hombres se desafían a cantar: «Rara vez he oído una voz semejante. Era al principio un poco incierta y hasta parecía que fuera a quebrarse, pero en ella se vislumbraba una pasión profunda y sincera, unida a la despreocupación propia de la juventud. El alma rusa, tan auténtica, tan apasionada, resonaba en aquella voz que llegaba hasta el corazón de todos los rusos allí reunidos. La melodía se agrandaba, se desbordaba... Cada nota tenía para nosotros algo de nativo, de infinito, como la estepa».

Después, *La cita*, a la que siguió *El prado de Bezhin*, el fragmento más elogiado de sus *Memorias*: un cazador se pierde en el campo y tiene que pasar la noche en un prado donde un grupo de muchachos guarda una manada de caballos; alrededor de la hoguera esperan el amanecer, cuentan historias de miedo y finalmente todos acaban por dormirse. Poética descripción del paisaje nocturno en consonancia con la percepción que tenía Turguénev de la naturaleza, no como espacio independiente de los humanos sino en relación íntima y creadora con éstos. La naturaleza influía en el ánimo, quizá en la suerte de sus personajes, y podría aceptarse que esas admirables descripciones eran proyección del temperamento del escritor que, en los primeros años de vida, interiorizó los elementos estimulantes y favorables del ambiente natural. Probablemente ésta sea la razón de haber eludido referirse en su obra a los fríos y las nieves del invierno ruso y a otras penalidades de aquel clima.

Kasián es el relato de un siervo que vive en el bosque, conoce el canto de todos los pájaros y atrapa ruiseñores en los juncuales para regalárselos «a las personas buenas». Pero no mató nunca a un animal: «la sangre es una cosa sagrada –dice a un cazador–, la sangre no debe ver el sol de Dios». Y finalmente, *Dos terratenientes*, magnífico retrato de la nobleza provinciana con sus ancestrales excesos de crueldad y absolutismo.

En 1852 reunió estos veintiún relatos y se publicaron formando volumen bajo el título de *Zapiski ojótnika* (Memorias de un cazador).⁵⁴ No estaba aún completo, pues en la edición definitiva, que se hizo años más tarde bajo la dirección de Turguénev, éste incluyó tres relatos más, *Reliquias vivas* (escrito en 1873), *El fin de Chertopjanov* (1872) y *Golpean*.

Entre todos estos cuadros de la vida en el campo hay tres relatos en los que las figuras femeninas tienen especial relieve, lo que muestra en Turguénev interés y comprensión por el destino –en general adverso– de la mujer en aquella época. Tanto *Yermolái y la molinera* y *El médico rural* como *La cita* son una emocionante peripecia de la vida femenina: mujeres, como necesitadas de afecto, que no encuentran correspondencia a sus sentimientos y mantienen una serena dignidad.

La publicación del libro coincidió con un momento favorable a la

liberación de los siervos; se decía que el zar Alejandro II lo tuvo sobre su mesa y que influyó en el decreto que puso fin a la esclavitud. Se ha comparado, en repercusión popular, con *La cabaña del tío Tom* en Norteamérica, aunque sus valores literarios difieren notablemente.

Ésta fue la primera obra de Turguénev que se tradujo en Occidente, cambiado su título en el de *Memorias de un señor ruso*. La crítica francesa lo acogió bien, aunque Mérimée no mostró mucha perspicacia al comentarla en una recensión: «Es una obra instructiva, entretenida, sin pretensiones, de la que ya decíamos que no es gran cosa».⁵⁵

Turguénev suscitaba la desconfianza de las autoridades por su amistad con Aleksandr Herzen, conocido político y escritor, exiliado ya en Londres, donde más tarde editaría un revista en ruso titulada *Kólokol* (La campana), publicación liberal muy importante e influyente en la época, que se introducía en Rusia clandestinamente. Casi coincidiendo con la aparición de *Memorias de un cazador* en volumen, moría en Moscú Nikolái Gógol. Poseído en sus últimos años de un delirio místico, renegó de toda intención crítica que pudiera deducirse de sus obras, exaltó al régimen zarista que él mismo había caricaturizado y hasta quemó el manuscrito de la segunda parte de *Las almas muertas*.

Igual que Lérmontov había sido deportado por un poema a la muerte de Pushkin, Turguénev fue detenido a causa de un artículo necrológico sobre Gógol. La censura de San Petersburgo no había permitido su publicación, pero Turguénev lo envió a Moscú y allí el censor, el príncipe Lvov, no se opuso a que apareciese en el diario *Gaceta de Moscú* el 13 de marzo de 1852. Esto bastó para que se le considerase peligroso, aunque su detención no se debió tan sólo a la necrología de Gógol; también influyó, según contó el mismo Turguénev en una síntesis autobiográfica que escribió en 1876, la aparición del volumen *Memorias de un cazador*.

Estuvo detenido un mes, aunque en inmejorables condiciones para ser un preso político. Las dos hijas del comisario de policía habían leído las *Memorias* y sentían una gran admiración por su autor, así que intercedieron por él y hasta obtuvieron que viviera en la propia habitación de su padre. Se ha contado que el comisario, aceptando los buenos vinos que enviaban al

escritor, brindaba por Robespierre. «Se me trata muy bien», escribía a Paulina. No le faltaban visitas y recibía numerosos regalos de sus amigos. En la forzada inactividad, se dedicaba a estudiar polaco y escribía el cuento *Mumú*. Años después, en 1879, le diría a Flaubert:

«A usted no le gusta pasear, pero hay que esforzarse. Yo he estado una vez preso (guárdeme el secreto) durante más de un mes. La habitación era pequeña, el calor asfixiante. Dos veces al día llevaba ciento cuatro cartas de baraja, una a una, de un extremo a otro de la habitación. Esto hacía doscientas ocho vueltas, cuatrocientas dieciséis al día; la habitación tenía ocho pasos de largo, esto hacía tres mil trescientos, cerca de dos kilómetros. ¿Qué, le da ánimo este cálculo de ingeniero? El día que no había hecho el paseo me venía toda la sangre a la cabeza.»⁵⁶

En carta a los Viardot: «Mi salud es buena pero he envejecido ridículamente, podría enviarles un mechón de mis cabellos blancos, sin exagerar».⁵⁷

Al salir de la cárcel fue confinado en Spásskoye sin autorización de abandonarlo, por orden expresa del emperador, ya que en aquella época la vigilancia de los escritores era seguida muy de cerca por la cancillería imperial. Volvió a su antigua casa y la nostálgica sensación de percibir el tiempo y los seres que desaparecieron se apoderó de él, como del protagonista del cuento *Fausto*:

«Heme aquí, en mi antiguo nido, donde no había estado, es terrible decirlo, en nueve años. Ah, ¡cuánto ha sucedido en estos nueve años! Verdaderamente, si se piensa, yo me he convertido en otro hombre. Sí, otro hombre, efectivamente: te acordarás del espejo oscuro en el salón, de mi bisabuela, que tiene unas curiosas volutas en los ángulos (tú te preguntabas siempre lo que habría visto cien años antes); en cuanto llegué, me puse delante y quedé emocionado a pesar mío. Vi de pronto lo que yo había envejecido y cambiado en los últimos tiempos.»

Volvería a pasearse por el gran parque que rodeaba la casa de su madre y que hoy forma el dominio estatal Spásskoye-Lutovínovo. Fue creado por Iván Lutovínov, el tío que acogió a Varvara, el cual dispuso los macizos de plantas de manera que formaran los signos XIX, el siglo que entonces comenzaba. En

este parque Turguénev plantó un roble que ha sobrevivido y que actualmente los visitantes admiran por su tamaño.

Este parque lo describió con gran detalle en su novela *Punin y Baburin*:

«El jardín de la finca de mi abuela era muy antiguo y muy grande, y terminaba por un lado en un estanque de aguas corrientes en el cual no sólo había gobios y tencas sino *goltsí*, las conocidas *goltsi* que han desaparecido hoy de todos sitios. Al comienzo de ese estanque había un espeso juncal; más lejos, a ambos lados de la altura, una espesura de avellanos, saúcos, madreselvas y ciruelos, cubiertos abajo por brezos e hinojos. Entre los matorrales, de vez en cuando, se encontraban pequeños claros de una hierba fina, sedosa, verde esmeralda, en medio de los cuales apuntaban de forma graciosa las cabezas de color rosa, lila, amarillo de setas rúsculas, y se inflamaban con manchas claras las bolitas doradas de la celidonia. Allí, en primavera, los ruiseñores cantaban, los mirlos silbaban, los cucos daban su grito; allí, incluso en los calores del verano hacía fresco y a mí me gustaba hundirme en aquella espesura donde tenía sitios favoritos, ocultos y conocidos sólo por mí, o al menos yo así me lo imaginaba.»

Compró la biblioteca que había sido de Belinski y escribía a los Viardot: «... continuaré mis estudios sobre el pueblo ruso, sobre este pueblo, el más extraño y el más asombroso que ha habido en el mundo». Para que este estudio no fuera tan sólo teórico le acompañaba en Spásskoye una sierva muy bella que el año antes había comprado a su prima por setecientos rublos, según la costumbre del régimen feudal, que autorizaba esta clase de transacciones y de las que Turguénev se beneficiaba. Esta muchacha vivió con él unos tres años, incluso le acompañó a San Petersburgo, pero no logró que aprendiera a escribir. Tuvieron un hijo que fue llevado a un orfanato y del que se perdió todo rastro.

En las cartas a Paulina se percibe su estado de ánimo, su rechazo del ambiente ruso, su nostalgia de los amigos occidentales:

«Mi querida y buena amiga, le ruego me escriba con frecuencia; sus cartas me hacen siempre feliz, pero es ahora sobre todo cuando me son necesarias; heme aquí atado al campo por no sé cuánto tiempo, reducido a mis propios recursos. Nada de música, nada de amigos, ¿qué digo?, ni siquiera vecinos

para aburrirnos juntos. Los Tiútchev son personas excelentes, pero nadamos en aguas distintas. Creo habérselo dicho más de una vez; sólo el trabajo y los recuerdos. Para que el uno me sea fácil y los otros menos amargos, necesito sus cartas, con esa impresión de vida feliz y activa, con ese aroma de sol y de poesía que me traen... Siento que mi vida se va gota a gota como el agua de un grifo mal cerrado; no siento que se agote..., ¿qué voy a hacer? No le es dado a nadie volver sobre las huellas del pasado, pero me gusta evocarlo, ese pasado encantador e inasequible, en una tarde como ésta en que, escuchando los aullidos desolados del cierzo sobre toda esta nieve amontonada, me parece... Bah, no quiero ni entristecerme ni entristecer a usted de rechazo... Todo lo que me pasa es muy soportable, hay que erguirse bajo la carga para sentirla menos... Pero escíbame con frecuencia.

»“Y de tristeza coronada,
entra en sueño la tierra...”

»Esta frase del *Otoño* de Gounod me gira en la cabeza desde el comienzo de esta carta; su *Otoño* es encantador. Me siento enternecido, pero hay que evitarlo, ¿para qué sirve?

»Acabo de abrir por un momento la puerta de mi balcón... Brrr, qué bocanada de oscuro frío, de viento glacial y nieve... Diana,⁵⁸ que se ha levantado, retrocede con horror... Ah, pobrecilla, tú no estás acostumbrada a un clima parecido. ¡Pobre francesa! Vamos, pongámonos uno junto a otro y pensemos en Courtavenel. Hasta mañana.»⁵⁹

Siempre el frío asustó a Turguénev con sus constantes resfriados y parece curiosa una sutil interpretación de esta dolencia que, en nuestros días, hizo una poetisa, también rusa, Marina Tsvetáyeva, al lamentarse de un mundo hipócrita «donde la gente llama resfriado al llanto». Siempre acatarrado, protegido con mucho abrigo, así atravesó su frío paisaje vital y a ello se atribuirá que en su literatura no aparece el largo invierno ruso sino que sitúa sus obras en la estación templada o en verano. Calor y afectividad parecen ir unidos, al menos en los primeros tiempos de una vida.

Aprovechando esta impuesta tranquilidad, escribió los relatos *Dos amigos* y *La posta*. También es de esta época la pieza teatral *Una noche en Sorrento*, el cuento *Remanso de paz* y las dos últimas versiones de *Un mes en el campo*,

comedia que, como se ha dicho, tuvo una suerte azarosa hasta ser publicada en 1855.

Volvió a llevar la existencia tradicional del señor ruso de los viejos tiempos, que se aburre en el campo, sale de caza y recibe la visita de propietarios de los contornos, pintorescos tipos provincianos, de los que Turguénev hizo algunos retratos antológicos.

«Él había nacido para “la vida pacífica y la tranquilidad de los campos”, es decir, para una vida vegetativa de indolencia y despreocupación, una vida no desprovista de grandes encantos, que no llegan a cansar nunca. Tenía una regular fortuna y, sin preocuparse mucho de administrar sus dominios, podía gastar casi unos diez mil rublos al año; disponía de un buen cocinero (a mi amigo le gustaba comer bien); se hacía traer de Moscú revistas y libros franceses recién aparecidos. En ruso, en cambio, sólo leía los informes de su administrador, y con bastante dificultad. Por la mañana (si no iba de caza), hasta la hora de comer estaba en batín, hojeando algunos dibujos sobre el arreglo de la casa, a menos que fuese a la cuadra o donde hacían la trilla y decía algunas bromas a las mujeres [...] Después de comer, mi amigo se vestía ante el espejo con todo cuidado y marchaba a casa de algún vecino, afortunado padre de dos o tres chicas guapas; él cortejaba a una con moderación, jugaba con las otras a la gallina ciega, volvía a casa tarde y se dormía como un bendito.»⁶⁰

Nobles de esta clase, y con tales características de ociosidad y limitación de intereses, los reflejó en otra novela, escrita en 1854, en la que el núcleo del argumento queda casi eclipsado por la elaboración minuciosa de los caracteres de los personajes. Su título en ruso, *Zatishie* (equivalente a calma o lugar tranquilo; se ha traducido en castellano como *Remanso de paz*), es claramente paradójico, porque en un pequeño círculo de propietarios, cuyas maneras y trato son normales y pacíficos, y en donde parece que nada puede ocurrir, hay sufrimiento, mezquindad, frivolidad, incomunicación, alcoholismo. De nuevo, el tema recuerda el de *Fausto*: una joven, María Pávlovna, que nunca se ha interesado por la poesía, al escuchar, recitado, el poema de Aleksandr Pushkin «El Antiar, árbol del veneno», sufre tal sacudida emocional que, según se deduce, causa su suicidio. El lector comprende que la

belleza de las palabras de este poema y su oscuro significado le hacen a ella – sin horizontes de vida, sin amor, sin realizaciones satisfactorias– enfrentarse con su auténtica realidad y decidir que su futuro sólo será la muerte. Esta novela es una dura imagen de la torpeza de los nobles rurales, aunque no se formula ni un solo juicio acusatorio, sino una exposición objetiva de las relaciones humanas.

El poema de Pushkin, que lleva por título el nombre de un árbol que crece en Oriente y cuya savia es venenosa, pudo simbolizar en su tiempo una crítica al autoritarismo zarista, ya que en él se cuenta cómo un rey envía a un emisario a traer veneno de ese árbol, aun sabiendo que incluso su sombra es mortal. El enviado cumple la orden y, no bien entrega al rey la savia, cae muerto a sus pies: el rey quería el veneno para atacar a sus vecinos con armas más eficaces. Ejemplo de cómo la obediencia ciega lleva a la muerte y puede traducirse en daño para otros, y ésta sería, probablemente, la intención de Pushkin, pero Turguénev utiliza la lectura de este poema para descubrir a María Pávlovna que el sometimiento, la pasividad, aceptar la voluntad ajena –era solicitada en matrimonio por un hombre sin cualidades–, puede conducir a una vida indigna y hacer la muerte preferible.

Pájaro solitario

En noviembre de 1853 sus muchas amistades de San Petersburgo lograron la anulación de su condena de destierro y pudo volver a la capital. Antes, había hecho un rápido viaje, acaso de incógnito, para encontrarse con Paulina, que había ido a Moscú a dar unos conciertos. Pero, debido a alguna razón desconocida, ella dejó de escribirle en los dos años siguientes, y de esa época es una frase de Turguénev que el poeta Fet recoge en sus *Recuerdos* y que refleja la extraña relación con la cantante: «Estoy sometido a la voluntad de esa mujer. No conozco verdadera felicidad sino cuando una mujer me pone el pie en la nuca y me hunde la cara, con la nariz por delante, en el barro.»⁶¹ Sin embargo, le escribía desde Spásskoye, y los términos de sus cartas dejan pocas dudas sobre la naturaleza de sus sentimientos hacia ella: «Querida, buena, generosa, prodigiosa amiga, usted que es la mejor del mundo, deme sus manos queridas para besarlas». Y otra carta comienza así: «Querida mía, buena señora Viardot, la mujer más bondadosa, amada y mejor, ¿cómo está? ¿Ha debutado ya? ¿Se acuerda frecuentemente de mí?». Tenía él entonces treinta y cuatro años y un estado de ánimo apropiado para escribir *Dmitri Rudin*, la primera novela larga donde se hace materia literaria la certidumbre de cuán difícil es para ciertos hombres indecisos lograr la felicidad; la escribió durante el verano del año 55 en Spásskoye y se publicó, junto con otros relatos, a finales del 56. Otros cuentos, escritos antes de su regreso a Francia, presentan temas de frustración y renuncia, como *Yákov Pásinkov*.

Aunque ya libre, Turguénev no pudo marchar al extranjero como era su deseo; la guerra de Crimea había estallado y el cierre de fronteras duraría tres años. Las ambiciones de Nicolás I le llevaron a enfrentarse con Turquía, pero

las potencias europeas, recelosas del poder ruso, le declararon la guerra y, tras la desgraciada campaña de Crimea y la toma de Sebastopol, hubo de acceder a la paz de París en marzo de 1859. En julio de ese año Turguénev pudo salir de Rusia para ir a Francia y, desde entonces, vivió en Europa hasta el fin de sus días, haciendo sólo cortas visitas a la madre patria, entre otros frecuentes viajes realizados en una época en que viajar no era cómodo ni fácil.

Había pasado seis años lejos de Francia y de la amistad que pudo haber logrado tanto de Paulina como de su marido, pero este largo paréntesis en la relación no debió de contar para él, pues fue directamente a Courtavenel. Al parecer, invitado por el matrimonio, según cuenta Paul Viardot, el hijo de Paulina, en su libro *Souvenirs d'un artiste*: «Vino a descansar de la prisión rusa (conmutada por deportación), pena a la que fue castigado después de la publicación de las *Memorias de un señor ruso*, que crearon en gran parte el movimiento a favor de la abolición de la esclavitud».⁶²

Turguénev volvió a encontrar a sus amigos y con ellos a su hija Pelagueya, a la que no veía hacía años y que estaba convertida en una adolescente de educación francesa; había olvidado su lengua natal, incluso su nombre sufrió un cambio y de Pelagueya pasó a llamarse Pauline, *Paulinette*. Su vida en el seno de aquella familia no era todo lo feliz que el padre suponía y habían surgido roces con la hija mayor de los Viardot, Louise. Tuvo ésta siempre un carácter difícil, quizá porque al poco de nacer fue dejada en manos de George Sand, ya que los padres tenían que viajar constantemente, y cuando la recogieron, la niña no les reconocía. De mayor, creó en la familia un clima tormentoso, agravado por el hecho de que su matrimonio fue extremadamente conflictivo. Por la correspondencia de Turguénev con Paulinette vemos que sus desavenencias se fueron convirtiendo en franca aversión hacia madame Viardot, hasta llegar a la rotura definitiva años después.

Turguénev vivió allí unos meses al parecer feliz, no sólo por la proximidad de Paulina sino por encontrarse en el ambiente intelectual francés que tanto le agradaba. Se relacionó con Prosper Mérimée, con Berlioz, con Gounod, con George Sand, de la que fue un fiel amigo hasta su muerte.

Pero en el otoño de este mismo año parece que una causa no determinada originó entre él y Paulina un enfriamiento de relaciones. Volvió a París y tomó

un apartamento en el 210 de la rue Rivoli (hoy una placa en esta casa lo recuerda), donde se instaló con su hija y la institutriz de ésta. Le aquejaban dolencias, viajó en busca de médicos y remedios y entró en una época de tristeza y depresión.

Ningún biógrafo suyo había observado esta «crisis» hasta que Yevgueni Semiónov, al estudiar las cartas del escritor a su hija y a su amigo Vasili Botkin (publicadas en Moscú en 1931), llegó a la conclusión de que había sobrevenido entre ambos una ruptura que duró aproximadamente unos cinco años.⁶³ Semiónov dedujo que ésta debió de producirse en noviembre del 56, pues hasta entonces la correspondencia del escritor a sus amigos le muestra contento, con el paréntesis de un viaje a Londres en septiembre, donde, por cierto, estaban los Viardot. La opinión de otros biógrafos reduce esta «crisis» a una razonable adaptación de Turguénev a la única relación posible con una mujer que no le veía hacía varios años y que probablemente no concedía a la amistad del ruso todo lo que éste esperaba a su llegada a Francia. La situación de ambos era diferente, pues él atribuía a aquella familia una importancia afectiva capital, mientras que para Paulina el recién llegado no contaría apenas en su intensa vida profesional y amorosa.

El 16 de noviembre, en una carta a Tolstoi, le describía así su vida: «Estoy aquí retenido por una antigua amistad, indisoluble, con una familia, por mi hija... Si no fuera por eso, hace mucho que me hubiese marchado a Roma con Negrásov».

Sin embargo, el 6 del mismo mes le había comunicado a Botkin que se trasladaba con su hija y la institutriz a la rue Rivoli, donde durante varios años tendría su casa. Por primera vez dice que añora la divertida vida en Courtavenel; no obstante, Paulina le visitaba en su nuevo piso, lo que demuestra que las relaciones no estaban rotas. Paulinette, que ya es consciente de lo que ocurre, se extraña de la presencia de la cantante actuando como si fuera la dueña de la casa, e inicia una táctica de oposición que cada día acentuaría más.

También a Botkin le cuenta: «Trabajo por las mañanas (el plan de una novela lo tengo en la cabeza completamente abocetado y ya he escrito las primeras escenas)». Se refiere a *Nido de nobles*, novela estrechamente

relacionada con este período, pero los manuscritos corren mala suerte pues, según otra carta, de principios de marzo del año siguiente, en un acceso de *jandrá*, los ha destruido: «hace tres días no he quemado (temía caer en la imitación de Gogol) pero sí he roto y tirado al váter todo lo que había comenzado, planes, etc.». Esa tristeza sorda, desesperada, la *jandrá* rusa, tan típica, iba ya a acompañarle durante mucho tiempo.

Con el año 57 comenzó para él una época incierta, de peregrinar sin rumbo fijo; hace «vida de gitano», según sus propias palabras: viaja por Europa, va a Londres, a Italia, a Suiza. El pretexto es consultar a varios médicos, pero viajes tan continuados extrañan. Émile Haumont, uno de sus biógrafos franceses, escribe: «En verdad que estos desplazamientos tienen motivos más precisos que la “naturaleza errante del hombre ruso”».

Su mal humor, sus cartas pesimistas, su intranquilidad, no se deben sólo a motivos de salud. Escribe a Paulinette pidiéndole noticias de madame Viardot porque ésta no le escribe. Pero al recibir la noticia del nacimiento del cuarto hijo de Paulina, que se llamaría Paul, el 21 de julio, envía al matrimonio una carta jubilosa con exclamaciones en cinco idiomas: «Hourra! Urá! Lebe hoch! ¡Viva! Evviva! Vive le petit Paul! Bravo!». Paulina, después de Louise, la primogénita, había tenido dos hijas, Claudie en 1852 y Marianne en 1854; tres años después vendría el único varón. Los síntomas del embarazo de Paulina aparecieron en el mes de octubre, por tanto no fue una sorpresa este nacimiento que ha guardado su secreto si no se toman en consideración los rumores de la época, atribuyéndole la paternidad a Turguénev. Lo único seguro es la incógnita del tipo de relación que le unió con la cantante en aquel verano del 56, pero se ha de tener en cuenta la opinión del hijo de Paul, Jacques-Paul Viardot, que ha vivido hasta nuestros días y que afirmaba no tener seguridad absoluta de si su abuelo fue Viardot o el ruso invitado. A Courtavenel, Turguénev reincide en ir una larga temporada, en ausencia de Paulina, de fines de agosto a mitad de octubre; por entonces confiesa a su amigo Ánnenkov: «Es la única mujer que yo he amado y que amaré siempre»⁶⁴. Viaja a Roma y el 24 de noviembre, en carta a Nekrásov, exclama patéticamente: «¡No! Vivir así es imposible. Basta de estar al borde del nido ajeno. Si no se tiene, no hace falta ninguna». Por primera vez manifiesta tan abiertamente su conciencia de

carecer de familia y de hogar, pero no renegó de su vida de soltero. No quiso fundar una familia, se sintiera o no con aptitudes para ello; eludió dar este paso que le equipararía al padre pero que sin duda le sometería a la sujeción doméstica, dependencia al parecer para él más odiosa que la misma soledad.

Turguénev podría ser el eterno hijo doliente, que se aleja de la casa paterna y sin embargo no la sustituye con otra propia. Es la secuela de la distanciaci3n con los padres, y la casa de éstos es sólo un lugar que se visita, donde se rastrean unos vestigios pero donde no se puede afincar porque serían necesarias unas condiciones que ya la misma desaparici3n de los padres hace impensables. Unos años antes de morir, en uno de sus famosos *Poemas en prosa*, da paso a esta conmovedora vivencia que fue sin duda una de las varias y poderosas razones que hicieron de él un ser desgraciado: «¿Ad3nde dirigirme? ¿Qué hacer? Soy como un pájaro solitario, sin nido, que se posa perplejo en una rama pelada y seca... Duro es quedarse, pero ¿ad3nde remontar el vuelo?»⁶⁵ Reflexi3n que había repetido, con distintas palabras, al poner fin a *Asia*, novela escrita en pleno período de crisis: «Condenado a la existencia solitaria del hombre errante, sin hogar, llego al final de mis tristes horas». Es una visi3n de sí mismo totalmente subjetiva porque en aquella época él era ya un escritor consagrado, que publicaba incesantemente, sin grandes problemas económicos, disponiendo entonces de una casa en París donde vivía con su hija, pero se ha de reconocer que las situaciones psicológicas no tienen siempre una realidad demostrable; únicamente son válidas para quien así las vive en la l3gica de su intimidad.

La estancia en Roma le serena y reanuda el trabajo en *Nido de nobles*. En mayo del año siguiente va a Londres para entrevistarse con Herzen, al que facilitó, con destino a su revista *K3lokol*, mucha informaci3n sobre el período anterior a la liberaci3n de los siervos.

En el verano del 58 Turguénev trabajó con los comités de propietarios que había formado el Gobierno para estudiar el proyecto de ley que daría la libertad a los siervos. Tras muchas deliberaciones, y a fin de vencer los obstáculos que se presentaban, el zar la promulgó por ucase, el 19 de febrero de 1861. Se atribuyó a la obra del escritor haber orientado a la opini3n pública a favor de los *muzhiks*.

Mientras tanto, Paulina parece distante. En algunas cartas a Paulinette, el escritor pregunta insistentemente por ella y encarga a la muchacha que le transmita sus recuerdos. Sin embargo, en abril del 58 hizo un viaje a Leipzig, donde Paulina actuaba en un teatro, y puede pensarse en una cierta reconciliación porque la acompaña a Londres y después, en su visita anual a Rusia, recibe varias cartas de ella. En junio escribe a su hija: «He recibido una carta de Mme. Viardot que me da la triste noticia de la muerte de M. Scheffer, es un duro golpe para ella».⁶⁶ Ary Scheffer, un pintor holandés, autor del más conocido retrato de Paulina, era uno de los muchos amigos de los Viardot y para la cantante fue un leal consejero. Se ha sospechado una relación más íntima entre ambos, pero no parece probable, porque Scheffer asumía un papel, más bien, paternal. Es seguro que Paulina mantuvo amistades amorosas a lo largo de su vida, pero no existen datos reveladores. Por ejemplo, se sintió atraída por un violinista alemán, Julius Rietz, pero esta pasión no llegó a concretarse pese a la insistencia de ella, según se desprende de la correspondencia de ambos.

Las cartas de ella vuelven a escasear y así lo revela un año después otra carta a Paulinette: «Saluda a madame Viardot de mi parte y dile que no he recibido respuesta a cinco o seis cartas que le he escrito». Fueron años de incertidumbre, con sentimientos nostálgicos muy parecidos a los que, en *Un mes en el campo*, muestra Rakitin, el amigo del matrimonio Isláyev, enamorado de la esposa: «Sin ella no puedo vivir ya, sólo frente a ella soy dichoso; aunque este sentimiento no pueda llamarse dicha... le pertenezco por completo. Separarme de ella sería lo mismo que arrancarme de la vida...» (acto III).

Entre las obras de este período, el fragmento más patético es *Basta*, relato inconexo, más bien una serie de pensamientos sobre un amor desgraciado, que con su sentido enigmático da la dimensión de la crisis sentimental del escritor.

El sentido testamentario de este relato, tan difícil de relacionar con circunstancias vividas por el autor, salvo la mencionada «crisis», lo acentúa su fúnebre título: *¡Basta! Fragmento de las memorias de un artista fallecido*. Carece de los dos primeros capítulos, sustituidos por puntos suspensivos, y el último se compone tan sólo de la trágica exclamación de Hamlet: *The rest is*

silence. Muy fríamente acogió la crítica esta obra, y el mismo Turguénev se arrepintió de haberla publicado y haber dado a los lectores unas «impresiones personales» demasiado subjetivas.

El autor tenía entonces tan sólo cuarenta y seis años; desde los cuarenta se había considerado un viejo, con múltiples dolencias, por las que Paulina le consideraba «el más aburrido de los hombres». La obsesión hipocondríaca de estar expuesto al ataque del frío mejoró cuando vivía en Baden, rodeado del máximo confort. «Sufría menos que lo habitual de enfriamientos y ataques de gripe, laringitis y bronquitis, que tan fácilmente se alojaban en su altiva cabeza y en el pecho. No volvió a usar el “bozal”, como él llamaba a la mascarilla respiratoria que utilizaba cuando salía en los helados días de 1860; los esputos se vieron libres de la sangre que entonces le había asustado y dejó de tomar el aceite de hígado de bacalao. Persistió, sin embargo, en el hábito de liarse con bufandas, tapabocas, camisetas de punto, camisas de franela, etcétera. Este gigante de la tierra de las nieves era tan sensible al frío como un meridional. Con frecuencia había suspirado por las estufas holandesas de su hogar, las ventanas dobles herméticamente cerradas y las puertas almohadilladas».⁶⁷

Aquel período difícil, entregado a la morbosa complacencia de una vida errante, es, no obstante, fértil, y publica una serie de obras fundamentales: *Fausto* (1856), *Asia* (1858), *Nido de nobles* (1859), *En vísperas*, *Primer amor*, el ensayo *Hamlet y Don Quijote* (1860) y *Padres e hijos* (1862); en más de una de estas novelas quedará historiada la experiencia de la frustración amorosa y el conflicto con la mujer.

La novela *Asia*⁶⁸ toma su título del nombre de una muchacha rusa que pasa una temporada de descanso con su hermano en cierta ciudad alemana. Allí conocen casualmente a otro compatriota que se enamora de ella. Asia es un carácter formado de extraños matices cambiantes, con reacciones bruscas, obedeciendo a impulsos inesperados. Parece enigmática e inaccesible, como el inmenso continente que lleva su nombre. Parecida a la personalidad voluble de Zinaída, de *Primer amor*, ambas mujeres voluntariosas que seducían a Turguénev: «En todo su ser había una mezcla especialmente encantadora de astucia y despreocupación, afectación y sencillez, serenidad y petulancia», y

esta heroína, de la que se enamora el padre y el hijo, como ya se contó, dice de sí misma: «Soy una coqueta, no tengo corazón; mi naturaleza es de actriz».

Nerviosas, decididas, pasan de una alegría vital a un estado de apatía y ensimismamiento que hiere a quien las ama. No es fácil comprenderlas, como tampoco Chertopjanov logró entender a la gitanilla que vivía con él. Es un relato de *Memorias de un cazador*. Un día la muchacha cogió su hatillo de ropa y se marchó de casa; Chertopjanov la alcanza en el camino, le ruega que vuelva y llega a amenazarla con una pistola, pero ella le dice: «¿No conoces a los gitanos? Nuestro carácter es así. Cuando la tristeza se mete dentro, arrastra al alma lejos. ¿Para qué quedarme aquí?», y le abandona porque aquel amor, o lo que fuese, había terminado. «Todos los rasgos de su rostro expresaban voluntariosa pasión y un carácter despreocupado.» Esta gitana puede ser como Asia, instintiva como Musa, la chica huérfana de *Punin y Baburin*: «... es una pequeña salvaje. Ah, salvaje y con carácter. Por lo demás, es ese salvajismo lo que me gusta de ella. Es un signo de independencia».

Asia da una cita a su enamorado, pero éste cae en las mismas vacilaciones de Rudin y comienza a hacer cargos a la joven, temiendo la responsabilidad del encuentro. Ella queda decepcionada; sólo esperaba para entregársele «una palabra, una sola palabra». Otras mujeres de Turguénev dirán esta misma frase a hombres vacilantes como lo mínimo que aguardan de ellos para poder amarlos con dignidad; la percepción femenina terminará por descubrir lo que nunca perdona: un carácter desapasionado:

«De repente, el recuerdo de Gaguin me hirió como un rayo.

»¿Qué hacemos? –exclamé, echándome convulsivamente hacia atrás—. Su hermano lo sabe todo: sabe que estamos aquí juntos...

»Asia se apoyó en el respaldo de la silla.

»—Sí —le dije, levantándome y alejándome de ella—. ¡Su hermano lo sabe todo! No he tenido más remedio que confesárselo...

»—¿No ha tenido más remedio? —balbuceó como si apenas comprendiera.

»—Sí, sí —repetí con cierta rudeza—. Y la culpa es de usted, de usted y solamente de usted...»

También en *Asia* la indecisión es responsable de la desventura que arrastrará el protagonista muchos años y que le permitirá contemplarse a sí

mismo como una ruina: «¿Qué ha sido de mí? ¿Qué ha quedado de mí, de los días afortunados, de aquellos entusiasmos, de mis ambiciosas esperanzas?».

Ya vimos que Turguénev, para crear sus personajes, no vacilaba en tomar rasgos de personas conocidas. Entre sus papeles se encontró un plan de la novela *Tierras vírgenes*: al abocetar el tipo de la joven Mariana, indica: «Apariencia como Louise, más femenina» y «habla fuerte como Paulina»: tomaba la fisonomía de la hija mayor de los Viardot y la voz de la madre. En *Asia* se perciben ecos de la vida de Paulinette: es hija de una criada y de un noble. Al ir a vivir a casa de su padre, «tuvo conciencia de su falsa posición y un amor propio enfermizo y desconfiado se apoderó de ella». Ése era el origen de su carácter atormentado. En el colegio, Asia, «entre todas sus compañeras, solamente congenió con una: una chica muy fea, pobre y acosada. Las demás colegialas, casi todas de buenas familias, no la querían», poco más o menos lo que le ocurría a Paulinette, según vemos por las cartas a su padre.

También fue fiel a la realidad *Frimer amor*, la novela que estructuró sobre su propio esquema familiar y probablemente uniendo más recuerdos que imaginación. En ella, cada uno de sus personajes –la coqueta Zinaída o el jovencito enamorado que un día descubre que ésta era la amante de su padre– es un prodigio de autenticidad y de penetrante observación, en la extremada sencillez argumental; ha sido una de sus obras más traducida y más leída. El tema era audaz para aquellos años y no sabemos si por esta razón gustó mucho a Alejandro II, que se la leía a la emperatriz, según le contó a Turguénev la condesa Lambert, bien enterada a través de su marido, que era ayudante de campo del emperador.⁶⁹ También Flaubert quedó encantado con el personaje de Zinaída y, comentando el libro, escribió a Turguénev: «Una de las virtudes de usted es haber inventado mujeres. Son ideales y reales. Tienen la atracción y la aureola».⁷⁰ No fue de la misma opinión Louis Viardot cuando el escritor le envió la novela recién publicada. Su dura crítica tenía razones más personales que literarias.

Documento privado

Gran parte de los argumentos de Iván Turguénev no son más que la crónica de un fracaso vital cuyas consecuencias se arrastran largos años como una grave culpa. Así es *Nido de nobles*, probablemente la novela más densa de toda su producción, con enmascaradas alusiones autobiográficas, igual que si se hubiera propuesto dejar constancia, en escritura cifrada, de una irremediable frustración.

La tesis explícita de *Nido de nobles* es que una vida triste y dificultosa le está reservada a quien en la infancia no recibió la adecuada educación para la convivencia... Con una intuición excepcional para su época, Turguénev desplaza a los años de adulto del protagonista los impulsos desintegradores de una niñez conflictiva. Los resultados de esa defectuosa formación son tan visibles en los actos de la madurez, que llega a suscitarse en el lector la noción de cierto determinismo, el mismo que es posible adivinar en la esencia de muchas opiniones de Turguénev sobre la dudosa libertad del comportamiento humano.

Esta bellísima novela, que tiene pasajes de sorprendente sensibilidad, trasluce una serena reflexión sobre la fugacidad de las ilusiones. Su lectura puede emocionar, y no negativamente, a ciertos lectores, entre ellos al escritor inglés Ford Madox Ford, que en sus *Portraits from Life* lo confiesa:

«... desde mi infancia estuve convencido de que este libro era el libro más bello que se había escrito, y yo estaba, y así era, traspasado por una especie de admiración extasiada, que nunca me abandonó, ante aquel Maestro. De forma que hoy, tras cincuenta años, su imagen es, más que nunca, algo luminoso para mí.»

Igualmente, quien escribe este ensayo sintió al leer *Nido de nobles* una conmoción indefinible y difícil de justificar, porque en la obra nada había con que pudiera identificarse un muchacho de trece años, edad que yo tenía cuando leí a Turguénev por vez primera.

Llegó a mí de una forma extraña, como suelen llegar, imprevistos, los componentes de nuestro destino. Yo vivía en un barrio extremo, en una casita alrededor de la cual había un breve jardín. Una mañana vi que por debajo de la puerta de la verja alguien había echado un folleto de impresión mala y basto papel, que resultó ser promoción de una editorial. Con la lógica curiosidad, empecé a leerlo: era una novela cuyo título, *Nido de nobles*, y el autor, Iván Turguénev, no me decían nada, pero aquellas páginas –era el primer libro de adultos que yo leía– atrajeron mi atención y pude comprender emocionalmente sus situaciones y personajes. Me encantó la descripción lírica de los paisajes y la ternura de ciertos caracteres, la relación sutil de los protagonistas, el secreto de los orígenes familiares, quizá, la aceptación resignada de los sinsabores, de los que no se salva un niño. También aquel fascículo que yo leía comunicaba una leve tristeza por las vidas no realizadas y por la decepción de los inestables afectos.

Es una obra en la que predomina una especial emotividad que un contemporáneo suyo, Saltikov-Shchedrín, calificó de «poesía luminosa», con «imágenes transparentes», porque fue creada en un estado de ánimo de evocación y nostalgia.

Como hemos dicho, fue concebida en 1856, antes de salir de Rusia, pero Turguénev destruyó el primer manuscrito y solamente en la tranquilidad de Roma, a principios del 58, comenzó de nuevo a escribirla, a la vez que terminaba *Asia*. Durante todo aquel verano trabaja en *Nido de nobles* y le da fin en Spásskoye, en el mes de octubre. Apareció en el número de enero siguiente de la revista *El Contemporáneo* y el éxito superó al de todas sus obras anteriores. Fue traducida al francés, publicada en la *Revue Contemporaine* y en la colección Hetzel, muy difundida, y tuvo gran aceptación. En esta edición, como después ha pasado en bastantes traducciones españolas, no se incluyó el capítulo XXV por considerarlo de escaso interés para lectores no rusos; y en cierta medida se justificaba haberlo

suprimido por tratarse de un diálogo sobre las perspectivas de la generación de 1840 que no añade nada fundamental al argumento.⁷¹ Tampoco estas traducciones, e incluso las ediciones en ruso, reproducen el epígrafe que el autor puso a la novela cuando apareció en *El Contemporáneo*. Acaso movería a prescindir de él su enigmático sentido: «Para lo que el alma nació, eso también lo dirá Dios (Kirsha Danílov, *Canción del príncipe Repnín*)». Esta frase, tomada de una vieja crónica rusa, impregna la novela con la noción de la fatalidad; anuncia oscuramente que lo que allí va a suceder no se produce por el azar o por exclusiva voluntad de los personajes, sino por un inalterable destino prefijado. Fatalismo que es uno de los matices psicológicos más peculiares de Turguénev y toda su obra podría ser estudiada en función de la evidencia de que «siempre ocurre lo que debe ocurrir», frase que se repite, sin más aclaración de su sentido, en la comedia *Por hilar muy delgado*.

Nido de nobles, trazada según los cánones del típico realismo decimonónico, es una novela que carece de fantasía: sus tipos son seres corrientes, humanos, y el paisaje social donde se mueven es la rigurosa descripción de la sociedad rusa de mediados del XIX. Refleja los problemas e ideas de la clase a la que pertenecía el autor, con una técnica cuidada que muestra el lento trabajo de una mano magistral. Como en todas sus obras, no encontramos complicaciones argumentales y en sus líneas básicas tampoco hay novedades. Lavretski, un joven inexperto y huérfano, dueño de cierta fortuna, llega a Moscú para seguir estudios universitarios; allí, en el teatro, conoce a una muchacha, hija de un general retirado, de la que se enamora ciegamente. Varvara es una mujercita encantadora, que no pierde de vista la fortuna del pretendiente «durante todo el tiempo en que el joven le hizo la corte e incluso en el instante en que se le declaraba».

Ya casados, se instalan en París y ella en poco tiempo sabe atraer a sus salones a la buena sociedad parisiense, mientras que el marido se dedica a completar su formación cultural. Cierta día descubre en el gabinete de su mujer un billete amoroso por el que comprende que le es infiel. Se separa de ella, marcha a Italia y después regresa a Rusia, a la casa de sus mayores, en el campo. A veinticinco verstas vive una prima suya con la que hace amistad. Su hija, Liza, es una joven que parece dispuesta a casarse con un funcionario que

su madre le ha destinado. Lavretski se enamora de esta muchacha que le compadece por su vida truncada. En el primer momento ella le rechaza; tiene miedo de él o de la imagen de la mujer ausente. Inesperadamente, una noticia en un periódico cogido al azar anuncia a Lavretski el fallecimiento de Varvara. Lleva el diario a Liza y le dice: «Lea usted en este periódico lo señalado con lápiz».

El obstáculo ha desaparecido. Lavretski le confiesa una noche en el jardín que la quiere y en ambos crece el presentimiento de algo venturoso que ninguno de los dos conoce bien. Pero al volver un día a su casa, él encuentra allí a su mujer, que se ha presentado de improviso, con una niña que parece ser hija de Lavretski: la noticia que le hizo considerarse libre era falsa y todos sus proyectos se hundían. Liza se recluye en un convento y Lavretski envejece en el suave recuerdo del amor apenas entrevisto, contemplando a los jóvenes que reemplazan a los viejos en la continua renovación de la vida.

El amor que polariza la novela es un amor frustrado, imposible de alcanzar, y a su aura melancólica se une un vago sentimiento de culpa, de haber cometido un error, acaso amar confiadamente a alguien que no lo merecía. Lo que dice Lavretski en el capítulo XXIV («¿Por qué me casé con ella? Era joven entonces e inexperto; me equivoqué, me dejé llevar de una buena apariencia. Yo no sabía de mujeres, no sabía de nada») o en el capítulo XXIX («Usted no puede comprender lo que un muchacho joven, sin experiencia, educado de una manera monstruosa, puede tomar por amor») no sólo es la incertidumbre de una decepción amorosa, sino el doloroso reconocimiento de haber sido víctima de un engaño. Remordimiento que en Lavretski se produce tras la cólera de los primeros momentos al conocer el adulterio de Varvara; no es la reacción meridional de los celos, del honor herido, sino una serenidad amarga: los maridos burlados de Turguénev siempre son hombres sorprendidos en la confianza y la rectitud de sus sentimientos.

Nuevamente en esta novela irrumpe una mujer que se interpone entre una pareja de enamorados, dato persistente en los argumentos de Turguénev y aquí personificado en Varvara. Este personaje femenino no sólo es infiel, sino que siente una total indiferencia por el sufrimiento que ocasiona, rasgo peculiar de

estos tipos de mujer expeditiva que este autor supo describir magistralmente. Y entre los datos novelescos se entrevé la personalidad íntima del novelista en aquellos años, en un especial estado de ánimo, quizá sufriendo la misma decepción que es el leitmotiv de la novela.

En esta novela son evidentes las aportaciones de una experiencia vivida, inyectándose en la creación imaginativa y enriqueciéndola. Los datos autobiográficos se funden con la trama argumental, aunque en general haya pasado casi inadvertida a muchos biógrafos la estrecha conexión con la vida del autor. Si bien los turguenevistas han reconocido a esta obra su justo valor literario, no ha sido considerada como una significativa pieza documental, lo que se observa incluso en Avraam Yarmolinski, uno de sus biógrafos más perspicaces.

Los primeros traductores franceses de *Nido de nobles* dieron una interpretación superficial en el prólogo a la traducción, hecha, por cierto, con autorización del autor, en el que afirman: «Es una pintura, siempre encantadora pero a la vez maliciosa, de las costumbres de la provincia rusa».

Es lógico que, siendo los años 57 a 63 una etapa cargada de inquietud, Turguénev reflejara en los escritos de aquel tiempo la doble cara de los sentimientos, y dejara entrever la amargura de la lucidez que acompaña a las largas reflexiones. Si un crítico francés, Denis Roche, dice de su teatro –obra menor y escrita en momentos más serenos–: «Se debe hacer ver qué gran número de datos psicológicos ofrece el teatro de Turguénev sobre la vida de su autor... Es Iván Serguéyevich, él mismo, en sus constantes experiencias de amor o de sentimientos»,⁷² podemos muy bien pensar con mayor razón cuál será la autenticidad de los componentes personales de *Nido de nobles*, novela madurada durante los largos meses de un probable examen de conciencia. Sin que tenga más alcance que comparar las estructuras de dos vidas, es factible rastrear en la novela referencias biográficas que nos llevan a establecer una similitud entre Lavretski y el propio Turguénev.

En la novela se dice que Lavretski procede de la región de O * * * que no puede ser sino Orel, la tierra natal de Turguénev, y allí posee precisamente

dos haciendas, Lavriki y Vasilévskoye, réplica de Spásskoye y Turguénevo.

Los antecesores de Lavretski son nobles violentos y pintorescos, y el padre, que ha vivido en el extranjero y tiene ideas de la Ilustración francesa, escribe a su hijo reglas de conducta en francés, como también el de Turguénev le escribía consejos acerca de sus estudios cuando era adolescente.

La madre es una sierva que muere cuando él tiene nueve años; queda bajo la tutela de su tía Glafira, la dura solterona que, cuando su sobrino se casa, le lanza una siniestra maldición que parece estar dirigida a cuantos no lograron formar un hogar: «No harás tu nido en ningún sitio y andarás errante toda tu vida» (capítulo XV).

Lavretski creció falto de afecto y de espontaneidad. En el capítulo XXV tiene una conversación con un amigo y, cuando éste le recuerda que de niños no pudieron expresarse libremente, él replica: «Lo que demuestra que me han desquiciado desde la niñez», una definición acertada del traumatismo psíquico de la infancia.

Era un niño tímido, pálido, grueso y torpe, «un verdadero *muzhik*». Ya hombre, se hace fuerte y alto, con un rostro lleno, encarnado, barbudo y serio, descripción que coincide con la que pudiera hacerse de Turguénev si recordamos su fisonomía en algunos de los retratos que se conservan de él. Lavretski había nacido y vivido en la casa familiar, en el campo, y cuando queda libre al morir su padre, va a Moscú a estudiar. Por vez primera es independiente, pero no tiene el hábito de la decisión: «Ahora que estaban rotas sus cadenas seguía igual que antes, sin moverse del mismo sitio, aprisionado y cohibido». Igual que quienes se posesionan tardíamente de la libertad, Lavretski, al quedar sin el peso paralizador de la familia, no sabe conducir su vida y cae en otra dominación que a él después le acabará pareciendo tiempo lamentablemente perdido; se reprochará haberse consagrado a Varvara, e incluso cuando dice: «En el amor a una mujer se me fueron mis años mejores» (cap. XX), parece aludir a un período mucho mayor que los tres o cuatro años que dura el matrimonio.

Lavretski conocerá a Varvara en el teatro, teniendo precisamente veinticinco años, los mismos que Turguénev cuando le presentan a Paulina. Y Lavretski la ve a ella por primera vez en una actuación del famoso actor Pável

Mochálov, el mismo al que en la temporada 1841-1842, un año antes de la actuación de Paulina en Rusia, Turguénev aplaudió en San Petersburgo.

Sin que se encuentre una explicación previa, en el transcurso del argumento, Lavretski, cuando viven en París, planea que vayan a Baden, pero este proyecto queda en suspenso al descubrir que ella le engaña. Sin aclararse la razón por la que desea ir allí, una segunda vez se menciona esta ciudad, tras la ruptura del matrimonio, porque Varvara «había marchado, como estaba previsto, de París a Baden», y esta fugaz referencia al proyecto de tal viaje sorprende al lector, el cual únicamente puede atribuirlo a ser entonces una ciudad que atraía por su ambiente frívolo y sus diversiones... Para el crítico, la única justificación extraliteraria es que Turguénev, mientras escribía *Nido de nobles*, pensaba en esta ciudad alemana, con la que los Viardot tenían mucha relación y acabaron afincándose allí en 1862. El novelista la visitó por primera vez en el año 57 y no le agradó en absoluto, llena de ricos extranjeros que acudían a tomar las aguas de su balneario y a pasar el verano.

Varvara se instala en Baden y allí le nace una niña, de lo que Lavretski se entera por los periódicos estando en Italia, pues él actúa como Turguénev cuando la supuesta ruptura con Paulina, y rumia su soledad en tierras italianas. «¿Por qué a Italia? Él mismo no lo sabía; en realidad le era igual adonde ir, menos a su patria» (capítulo XVI). Y en Italia, encerrado en una pequeña ciudad, permanece Lavretski largos meses intentando olvidar a aquella mujer que había querido tanto. Cuatro años se queda allí, lo que es una larga espera teniendo en cuenta que se le ha descrito como un hombre activo y lleno de vida; en Italia llega a la conclusión de que «a la persona allegada sólo se la comprende completamente cuando nos alejamos de ella» (capítulo XVI).

Carece de importancia la casualidad de que Varvara lleve el mismo nombre que la madre del autor, pues entre ambas parece que no existe parecido. La joven Varvara es una figura más de su galería de féminas voraces; no es inteligente ni excesivamente bella, pero posee un arma más poderosa, la coquetería. Su carácter es autoritario: en la novela se cuenta que dominó a un amante ocasional: «lo tenía esclavizado, exactamente, imposible expresar con otras palabras el poder ilimitado y absoluto que ejercía sobre él».

El amigo que presenta la joven a Lavretski hace de ella un elogio que no cuadra bien con una hija de familia: «es asombrosa, genial, una artista en el verdadero sentido de la palabra, y toda bondad...». Se da a entender que su cualidad de artista se debía a que cantaba y tenía dotes para la música; interpreta a Chopin, entonces el compositor de moda, y, cuando están ya en París, Liszt va a tocar a su casa; frecuenta los teatros, organiza reuniones musicales y su nombre aparece en las notas de sociedad. En el billete por el que Lavretski se entera del adulterio, el amante le da una cita en su piso de soltero y le propone que cantarán la romanza que ella le ha enseñado, «Viejo marido, marido feroz...», un poema de Pushkin que debió de interesar especialmente a Turguénev, porque volvió a mencionarlo en su novela *Punin y Baburin*. Se trata de un fragmento del poema «Gitanos»: una exaltación del amor libre, muy valiente para la época en que se escribió, que canta la gitana Zemfira cuando se ha cansado del hombre al que está unida. Las primeras estrofas dicen: «Viejo marido, marido feroz, apuñálame, quémame; soy fuerte y no temo al cuchillo ni al fuego. Te odio, te desprecio. Amo a otro y muerdo por su amor».

Qué extraño es que Turguénev, con sus abundantes recursos imaginativos, no pensara para la infiel Varvara otro entretenimiento que éste, tan inoportuno, del canto... La lectura atenta de *Nido de nobles* proporciona una serie de sugerencias que obliga a someter a revisión una parte de los convencionalismos aceptados sobre la gran pasión de Turguénev, y que se deben, sin duda, a la benevolencia y admiración que despiertan siempre los amores ad perpétuum, acaso porque éstos sean tan difíciles de hacerse realidad.

¿Cómo pudo Paulina ejercer sobre el novelista un poder tan absoluto? La inteligencia y el arte de la cantante, sus juicios claros y prácticos, su sensibilidad, son la explicación habitual, ya que el atractivo físico no parece que pudiera ser suficiente justificación.

Entre las muchas opiniones que ha merecido el carácter de ella –expeditivo, algo viril, utilitario–, se puede citar la que dejó escrita una de sus alumnas de canto: «Es una mujer bastante particular que, por otra parte, me agrada mucho. Tiene algo de húsar a pesar de su gracia, algo de decidida, de

tajante, si me atrevo a decirlo, cabeza sólida, carácter franco y un buen corazón, según creo, pero, lejos de todo sentimentalismo, su contacto es un poco áspero».⁷³

Una opinión defendida por algunos contemporáneos sostiene que la relación entre ellos era puramente amistosa y que para él personificaba la pasión intelectual, como las que aparecen en sus novelas. Esta interpretación ha tenido decididos partidarios, y también la hija mayor de Paulina, Louise, mantuvo este punto de vista en un libro de recuerdos,⁷⁴ en el que alega, en defensa del buen nombre de su madre, que sólo se dio en la pareja una *amitié amoureuse*, e incluso afirma que ella no contestaba a la mayoría de las cartas que le dirigía Turguénev. Pero la creencia generalizada en la época no era tal, basada en una serie de observaciones que analizadas revelan que aquella convivencia debió de tener épocas de exaltación, difíciles de ocultar aun cayendo sobre ellas el silencio de los archivos.

Otra teoría, en un terreno plenamente psicológico, y si aceptásemos el testimonio de Louise Viardot, sería la de atribuir a Turguénev un bloqueo amoroso de tal naturaleza que explicase su adhesión a una mujer casada, lo que sólo permite cierta expectativa, o ninguna, de hacer realidad el deseo. Éste se cambia en vago anhelo o en añoranza, justificando así la incapacidad para una conquista verdadera. El deseo atormentado ha sido la razón de muchos «amores platónicos», móvil de no pocas creaciones poéticas, con esa saboreada frustración de los amores «puros y desinteresados». No hay testimonios suficientes para asegurar que Turguénev y Paulina tuvieron relaciones íntimas, ni tampoco que los sentimientos de ella fueran únicamente amistosos... Lo que Turguénev escribió sobre Paulina atestigua una devoción ferviente, pero no queda bastante explícito su grado de entendimiento erótico. Dado que en aquella larga amistad se produjo la ruptura de varios años, es admisible creer que esta separación sirvió para que él objetivase la exacta distancia afectiva de la persona que tanto había solicitado. Un comportamiento desdeñoso, que no es raro que se trasluciese en el trato con Paulina, tan absorbida por su profesión, haría más exacerbado por parte de él el deseo de agradar, de complacer, de merecer alguna muestra de afecto. Y, a lo largo de esta relación prolongada y no siempre óptima, la cantante pudo sentir como

demasiado insistente una admiración tan mantenida, a la que, por cierto, estaba acostumbrada se le prodigase. A partir de 1857 pudo enjuiciarla con visión más real, aceptando que convivían en Paulina dos seres distintos que despertaban en él sentimientos duales.

En el obligado análisis de lo que representó Paulina para el escritor, y en el intento de definirla como posible tipo literario, extraña no encontrar, en los cientos de páginas de tan extensa obra, un personaje femenino que tuviera las características del objeto de su gran amor. Era previsible que Turguénev no dejaría de trazar el retrato de Paulina, máxime si tenemos en cuenta su método de trabajo, conocido desde que el eslavista francés André Mazon encontró, entre sus papeles postumos, los esquemas de trabajo utilizados para escribir las novelas *En vísperas*, *Humo* y *Tierras vírgenes*. Sus personajes son una amalgama de rasgos de personas amigas, cuyos nombres incluso aparecen en una especie de ficha biográfica que hacía a cada uno. Tomaba de gente conocida infinitas particularidades, de la fisonomía o del carácter, de sus manías o profesiones; luego, todo quedaba fundido en el crisol de su fantasía. De esta forma, era de esperar que Paulina surgiera en su obra como figura total o sólo como una artista con los rasgos radiantes que todo enamorado gusta de exaltar en la persona amada. Sin embargo, no fue así, y las heroínas típicas de Turguénev no tienen nada en común con la personalidad que conocemos de Paulina: son hijas de familia, jóvenes, discretas, ingenuas y apasionadas. No sería extraño que él obedeciera a una exigencia de Paulina de no ser aludida, en atención a los convencionalismos de la época. Al hacer el inventario de los personajes femeninos, nos detiene una sugerencia de Denis Roche en su estudio sobre el teatro de Turguénev: «Casi no podría evitar dejar bosquejado en los álbumes dramáticos el perfil de madame Viardot y es posible reconocer algo de la imagen de esta célebre cantante en una de las encantadoras *moqueuses* de sus piezas». ⁷⁵ Al personaje a que directamente se refiere Denis Roche es a la Natalia de *Un mes en el campo*, obra teatral en la que por primera vez se perfila este carácter de mujer, luego repetido con ligeras variantes. Natalia es una señora de cierta edad pero aún joven, atractiva, frívola, a la que se perdona todo por su mismo encanto. Casada pero despreocupada de su marido, interfiere en el amor de dos jóvenes y no duda en

destruir así su felicidad futura; entristece con su cinismo al amigo que la ama: «Yo en todo esto no veo nada de particular. ¿No se puede querer a dos personas a la vez?», y luego añade: «... no sé, acaso demuestre que ni a uno ni a otro amas». El mismo trato indiferente para el amigo leal que espera ser correspondido algún día lo encontramos en otra obra teatral, *Una noche en Sorrento*: la señora Yeletski, viuda de treinta años, también quiere apartar a su sobrina del joven amado. Con ciertas diferencias de planteamiento, es el mismo proceder de María en la novela *Lluvias de primavera*, o de Irina en *Humo*, las dos, mujeres posesivas, como las calificó Chéjov («unas leonas, ardientes, ávidas, insaciables, buscando algo...»).

Son personalidades sin grandes cualidades salvo su gracia displicente, su don para manejar los sentimientos ajenos en su despreocupación o en su intento –si están en el escenario– de desplazar a la «dama joven». Mujeres seguras de sí, frías y decididas, pueden considerarse el tipo femenino más estructurado a base de realidad de todo el elenco turguenevista.

Se traslucen en su obra sentimientos contradictorios, como propio de toda conciencia humana, y se percibe, suavemente velada y en más de una ocasión, esa apreciación dualista de Paulina, y quizá más acusada que en los bocetos psicológicos de su teatro. Existe en sus *Poemas en prosa* uno, titulado «Calaveras», cuya lectura sorprende, sabiendo que fue escrito en abril de 1878, cuando vivía con los Viardot y Paulina tenía ya cincuenta y siete años, apartada hacía mucho de los escenarios y en decadencia su voz. En el poema, lúgubre fantasía de una reunión musical, damas y caballeros, en un lujoso salón, «están hablando de una cantante célebre. La proclaman divina, inmortal». Pero de pronto todos se transforman en calaveras sonrientes que «balbuceaban su admiración por la incomparable, la inmortal cantante que había lanzado su último gorgorito». Tan fúnebre caricatura está en contradicción con las manifestaciones de afecto a su «única amiga» en otro poema en prosa, el titulado «Cuando yo no exista».

La dualidad de los sentimientos debió de flotar en el ánimo del escritor acaso desde joven, pues el epígrafe que puso a *Parasha* –cuando tenía veinticinco años– es un verso tomado del poema *Duma*, de Lérmontov: «Y ocasionalmente nos odiamos y nos amamos». Y vuelve a dejar constancia de

esta convicción de dualidad, desconcertante pero profundamente cierta, a los cuarenta y cuatro años, en *Padres e hijos* (cap. XVIII), cuando califica el naciente amor de Bazárov por Anna Odintsova: «La pasión en él era recia y pesada, pasión parecida a la maldad, acaso emparentada con ella». Cinco años más tarde, en *Humo* (cap. V), insistió en ello, poniendo en boca del personaje Potugin pensamiento tan revelador: «amor, inseparable del odio», aclarando que era del poeta latino Catulo, de hacía dos mil años.⁷⁶

Probablemente, para el escritor, Paulina Viardot fue un equivalente materno, personalidad amada y enemiga, y sobre esta ambivalencia se proyecta el fantasma de la madre. La fisonomía temperamental de ambas, tan distantes en costumbres y circunstancias, se superponen y le permiten trazar un personaje literario repetido en sus novelas. El modelo que creemos más perfecto es la Varvara de *Nido de nobles*, cuya significación biográfica implícita no es fácil captar sin reconocer esa dualidad en los sentimientos de Turguénev hacia Paulina.

Nido de nobles termina con unas palabras que parecen ser un velado consejo de no indagar en las secretas referencias que fue depositando el autor en aquellos episodios y personajes: «Hay en la vida instantes, sentimientos... que sólo se pueden mostrar con un gesto y pasar de largo».

Aparecen en *Nido de nobles* tesis conservadoras que han sido atribuidas a la influencia de la condesa Yelizaveta Lambert, amiga del escritor durante varios años. Esta aristócrata sostuvo con Turguénev una correspondencia muy cordial en la que intentó combatir su indiferencia religiosa. Mujer inteligente, con ideas moralistas, no estaba de acuerdo con la situación de su amigo en el seno de la familia Viardot y precisamente el cruce de cartas cesó hacia 1867, cuando él volvió a vivir con Paulina en Baden. Pero durante una cierta época, coincidiendo con los años de la probable distanciamiento de él con la cantante, fue «sobre todo entre 1856 y 1862, la verdadera confidente del escritor, una confidente más cerca en el corazón y el alma que en aquella época podía serlo Mme. Viardot».⁷⁷ A la condesa le habla Turguénev en una carta de principios del 58 de un error cometido cuya lección habría de asumir. Tan reservado

consideraba el asunto, que no se lo quiere contar por escrito y le anuncia que, cuando vaya a verla, le «revelará muchas cosas».

Probablemente, los varios momentos de la novela en que se plantea el tema religioso fueron escritos utilizando conceptos vertidos en aquellas cartas, porque Turguénev nunca fue creyente. Había hecho una profesión de fe agnóstica, que mantuvo hasta el fin de sus días, en una carta a Paulina:

«Volviendo a mis estrellas, usted sabe que no hay nada más corriente que ver cómo inspiran sentimientos religiosos; al menos, es lo que se encuentra en todos los libros de educación. Pues bien, yo le aseguro que no es el efecto que producen sobre quien las mira sencillamente y sin prejuicios. Los millares de mundos extendidos profusamente hasta las profundidades más distantes del espacio no son otra cosa sino la expansión infinita de la vida, de esta vida que ocupa todo, penetra todo, hace germinar sin fin y sin necesidad todo un mundo de plantas y de insectos en una gota de agua. Es el producto de un movimiento irresistible, involuntario, instintivo, que no puede hacer otra cosa; no es una obra de la reflexión. Pero ¿qué es esta vida? Ah, yo no lo sé, pero por el momento sí sé que es todo, está en plena floración, en vigor; no sé si durará mucho tiempo, pero, en fin, por ahora aquí está, hace correr la sangre en mis venas sin que yo intervenga y hace surgir las estrellas como granos en la piel, sin que le cueste mucho y sin que con ello tenga mayor mérito. Esta cosa, indiferente, imperiosa, voraz, egoísta, avasalladora, es la vida, la naturaleza, es Dios; llámela usted como quiera, pero no la adore...»⁷⁸

No hay que olvidar que, en estos años de alejamiento de Paulina, el estado de ánimo de Turguénev era propicio a hacerse eco de las frases de resignación, renuncia y hasta franco masoquismo que leía en las cartas de la condesa, para la cual la verdadera felicidad en la tierra residía en el sacrificio de uno mismo. En el capítulo XXIX de *Nido de nobles* es Liza quien dice a Lavretski, cuando éste le aconseja que no se case por obedecer a su madre: «Me parece que la felicidad en la tierra no depende de nosotros». En la aceptación de ideas negativistas se percibe la predisposición al pesimismo que siempre acompañó a Turguénev.

También se ha querido ver la influencia de las cartas de la condesa Lambert en la elaboración de la protagonista de *Nido de nobles*, Liza, joven

mística y reprimida, tan diferente de las heroínas de Turguénev. Éste debió percatarse de que no quedaban suficientemente explicitadas las razones de personaje tan singular y al primer borrador de la novela añadió todo un capítulo, el XXXV, para aclarar que la actitud religiosa de Liza se debía a la educación que recibió; pero su extraña decisión, al final de la novela, de encerrarse en un convento, no queda justificada. Como Lavretski ignoraba que su mujer estaba viva cuando declara su amor a Liza, ésta no podía considerar adulterina la amistad entre ambos y no se explica resolución tan radical al saber que Varvara no había muerto, salvo que hubiera la culpabilidad de una relación íntima, que no la hubo indudablemente.⁷⁹

Por otra parte, en Liza aflora la conciencia de expiar un error que es, según sus palabras en el capítulo XLV, los pecados de los padres: «Yo sé todo, mis pecados, los de otros, cómo papá ha hecho su fortuna; lo sé». Inesperadamente hace su aparición en el argumento este dato sin que hubiera noticia previa que lo motivara. «Todo esto hay que hacerlo perdonar por la oración», añade, frase que sorprende igualmente en un personaje juvenil. Se puede pensar con fundamento que las propias tensiones íntimas del autor rompían la lógica de los caracteres de la novela para dejar escapar extemporáneamente sus preocupaciones. En su siguiente novela, *En vísperas*, se encontrará otra joven que también se siente responsabilizada del proceder de los padres.

Por su religiosidad, Liza es una excepción en las muchachas de Turguénev, jóvenes sinceras, decididas, muy vehementes, casi audaces, de voluntad firme y carácter íntegro, pero nunca místicas. Precisamente en aquellos años él estaba ideando ya la heroína de *En vísperas*, mediante la cual exaltaba la rebeldía de una muchacha burguesa y anunciaba las futuras mujeres revolucionarias. Sobre Liza, Turguénev dijo en una carta: «describí a este personaje (muchacha de existencia religiosa) con observaciones sobre las mujeres rusas», y se ha sugerido que el modelo concreto que le sirvió para crearla fue la hermana del novelista Aksákov, Vera, cuya amistad frecuentó en los años cincuenta.

Es un tipo femenino controvertido por considerarlo demasiado refinado. Antón Chéjov decía: «Cuando se piensa en Anna Karénina, todas las heroínas

de Turguénev se van al diablo». Liza bien pudiera ser la imagen del ideal femenino en la adolescencia, elaborado con residuos maternos, o bien, virginales; por eso es pura, por eso Lavretski no puede unirse a ella. «Turguénev es el poeta de la eterna virginidad.» Acaso este tipo de mujer idealizada fuera una convención de su época, más bien de la sociedad de Occidente, y lo aceptaba como patrón literario, pero no pudo amarla realmente, pues daba su preferencia a otra mujer de naturaleza muy distinta. La valoración de Liza la hizo Fiódor Dostoyevski en su discurso con motivo de la inauguración en Moscú del monumento a Pushkin. Al exaltar la figura de Tatiana, heroína de *Eugenio Onegin*, obra a la que nos referimos en el capítulo 3, llegó a afirmar: «Hasta puede decirse que semejante arquetipo de la mujer rusa, heroína de tal belleza, no ha vuelto a darse en toda nuestra literatura, exceptuando, a lo sumo, la Liza de Turguénev».

Tatiana es un modelo de ingenuidad juvenil, de bondad y, después, de fidelidad conyugal, perteneciente, no hay que olvidarlo, a una clase social. Pero esta figura literaria no correspondía en absoluto a lo que eran las mujeres en la Rusia de entonces, la mayoría campesinas y aldeanas, y por tanto resulta difícil aceptar la opinión de Dostoyevski de que Tatiana o Liza pudieran ser un arquetipo de «la mujer rusa». Lo serían, en todo caso, de las hijas de aquella minoría de los propietarios medios rurales.

Testimonios políticos

En el transcurso de una vida literaria larga como fue la de Iván Turguénev no faltó en su obra la referencia implícita a las costumbres rusas, a la evolución de la sociedad, a los acontecimientos de su época. Dostoyevski consideraba a Turguénev un «autor de historia», y en este sentido disponemos de dos novelas suyas en las que predomina el propósito de enjuiciar lo que sucedía en el país natal. Pero incluso en éstas trasciende el conflicto de Turguénev, que se remonta a la castradora autoridad parental. Igual que él se había distanciado de la madre, otros rusos de entonces dieron análogo paso adelante con la negativa a aceptar el poder paterno a la vez que se oponían al poder zarista.

Ya hacía años que Turguénev, en su lento método de planear el trabajo, pensaba en un argumento con este tema y tomaba datos del ambiente y de lo sucedido a cierto vecino suyo.

La novela *En vísperas*, que apareció en 1860, es una defensa del naciente espíritu revolucionario en las mujeres jóvenes. Un estudiante de clase acomodada invita a su casa en el campo a un compañero de estudios que es búlgaro. Como ha hablado de él con elogio, Insárov es muy bien recibido entre sus amigos y lógicamente se interesa por él la joven Yelena. Ésta, en sus conversaciones con el búlgaro, se siente identificada con aquel hombre, serio y responsable, consagrado a la causa de la liberación de su país, a la sazón dominado por Turquía; es capaz de comunicarle su entusiasmo patriótico y despierta la admiración de la muchacha: «Es un hombre de acero y sin embargo, como usted mismo verá, en el fondo de su alma es algo infantil e ingenuo, a pesar de todas sus reservas».

Este búlgaro, entre los muchos personajes masculinos de Turguénev, es el

primero que muestra un carácter sólido, no vacila, tiene una finalidad muy concreta e incluso subordina a ella el amor de Yelena: él no lo solicita, sino que lo acepta únicamente cuando ella se manifiesta dispuesta a seguirle; en él no predomina el sentimentalismo ni las vacilaciones. No sólo en razón de su origen extranjero, sino por su condición social, Insárov muestra que pertenece al futuro: es un hijo del pueblo, un intelectual pobre, un *raznochínets*, dispuesto a transformaciones sociales que la nobleza no podrá hacer. Es un realista, mientras que los jóvenes que le han invitado son soñadores, dados a especular en la libertad que les concede su desahogada situación. También les mantienen en una especie de soledad interior los estudios a que se dedican: uno, el arte; el otro, los razonamientos científicos; mientras que Insárov manobra en el campo de la política, de la organización, del enfrentamiento con sus enemigos, que lo son de su patria, y por tanto él está consolidado y respaldado por su identificación con la gran fuerza de una lucha nacionalista.

Este joven búlgaro, personaje nuevo en la literatura rusa, existió realmente. Turguénev tenía un vecino que escribió los recuerdos de una decepción amorosa, pero, como no quedó satisfecho de lo escrito, le dio los apuntes por si podía aprovechar la idea. La historia era simplemente que se había enamorado de una muchacha moscovita pero ésta prefirió a un estudiante búlgaro y huyó con él. En nuestro siglo se pudo identificar a este personaje gracias a la investigación de un profesor de la Universidad de Sofía. Se llamó Nikolái Dmitri Katránov y se conocen bastantes datos sobre su vida, escribió poesía y murió joven de tuberculosis, como también muere Insárov. En la novela, Yelena, venciendo todas las dificultades, se casa con éste y renuncia a todas las ventajas de su posición social para marchar juntos hacia Bulgaria, donde ha estallado la guerra. Pero Insárov empeora de su enfermedad y muere en Venecia. La joven escribe una carta de despedida a sus padres y les dice que su misión es seguir el camino que ambos habían emprendido yendo a combatir por la libertad del pueblo búlgaro. Elena es otra virgen ardiente, de fuerte personalidad, magistralmente trazada su psicología:

«Tenía veinte años [...] En toda su figura, en la expresión de su rostro, atento y un poco temeroso, en su mirada clara pero cambiante, la sonrisa tensa, su voz dulce y desigual, había algo nervioso, eléctrico, algo brusco y

precipitado, en fin, algo que no a todos podía gustar y que a algunos desagradaba. [...] Desde la niñez tenía ansia de actuar, de hacer obras buenas: los pobres, los hambrientos, los enfermos, la preocupaban, la angustiaban [...] Desde los dieciséis años gozó de una independencia casi completa; se hizo una vida aparte, pero una vida solitaria. Su alma unas veces se abrasaba y otras languidecía en la soledad [...] Todo lo que la rodeaba le parecía absurdo, incomprensible. ¿Cómo vivir sin amor? Pero ¿amar a quién?, pensaba...»

En Yelena, Turguénev anunció un tipo nuevo de mujer que no tardaría mucho en aparecer: la muchacha nihilista de los años setenta que se entrega a una causa política sin reparar en sacrificios, la protagonista de la «marcha al pueblo», cuando numerosos jóvenes de clase acomodada rompían con sus familias y se iban a las aldeas a educar a los campesinos y despertar en ellos la conciencia de su situación. Yelena desde niña siente el deseo de escapar del hogar paterno, donde no encuentran eco sus impulsos humanitarios. Cuando habla las primeras veces con Insárov, comprende que aquél puede ser el tipo de vida exaltada que anhela y no vacila ante un destino tan duro. Se enfrenta a su familia y se casa en secreto con el búlgaro, como hecho consumado, y esa pasión duplica la fuerza para cumplir su deseo. Es un ejemplo de valentía en un círculo de costumbres tan cerradas y restrictivas para la mujer como era la pequeña nobleza.

Yelena también se dispone a realizar algo muy distinto de lo que ha visto en su hogar. Sus padres son, más o menos, como todos los que describe Turguénev: vulgares, limitados, y en este caso el padre es además un hombre de escasa moral con quien la hija tiene una relación conflictiva. En el título de la novela se precisa la esperanza que Turguénev ponía en el futuro, estando en vísperas de acontecimientos importantes, como podía ser la liberación de la mujer. Según pasaban los años y se acentuaba la agitación social en Rusia, Turguénev radicalizaba a sus heroínas, aunque su propia ideología no siguió proceso tan rápido. No sólo era por la presencia amenazadora de la censura por lo que eludiría exponer claramente opiniones comprometedoras, sino porque fue lenta su identificación con los movimientos reformistas rusos. De esta forma, simbolizó en la lejana Bulgaria a la Rusia que iba abandonando la inactividad, la ineficacia, la opresión de los años cuarenta y cincuenta. La

sociedad cambia y por tanto las conciencias se hacen más claras, más audaces y salen de su quietismo. También es cierto que, en aquellos años, Bulgaria era un tema de actualidad en los periódicos rusos. Hacía siglos que este país eslavo estaba ocupado por Turquía y sin embargo los búlgaros no habían renunciado a la libertad. En aquellos años se presumía una intervención rusa para liberarles de la dominación otomana, y los patriotas búlgaros enviaban becarios a Rusia, como Katránov, y mantenían en este país una actividad dirigida a dar a conocer su situación.

En 1862 aparece la segunda novela que tiene una clara propuesta de crónica social, con una caracterización de los personajes distinta de los trazados anteriormente. Buena parte del argumento se establece en función de opiniones políticas del momento. Como su mismo título anuncia, *Padres e hijos* ejemplifica la ruptura generacional, el enfrentamiento entre los padres de antes de la liberación de los siervos y los hijos formados en un nuevo espíritu crítico.

Los padres representaban la sociedad zarista de Nicolás I, el absolutismo feudal anterior a la subida al trono de Alejandro II, zar dispuesto a ciertas reformas. Estos padres son conformistas, algo inútiles, educados en convenciones románticas, casi ridículos; como se ve, una gama de defectos menores, pues el novelista se guardó de sacar a la luz los aspectos tiránicos de aquellos hidalgos del campo ruso. Pero los hijos habían sido influenciados por ideas occidentales y asustaban a los padres con una actitud expeditiva que rechaza las antiguas costumbres. Bazárov, el protagonista, hijo de un pequeño terrateniente, es adusto, agresivo, indiferente a los valores estéticos e interesado en el estudio de las ciencias naturales. No cree en nada –de ahí el nombre de «nihilista» que se le da–, aunque esta afirmación, que horrorizaría a generaciones de lectores, debe entenderse en el sentido de que no cree en los mitos y convenciones de la época que se hundía con la desaparición de la servidumbre.

Padres e hijos fue publicándose en folletines en los números de febrero de 1862 de *El Mensajero Ruso*, y llevaba una dedicatoria al crítico Belinski,

pero, dada la ideología conservadora de este periódico, las opiniones se predispusieron en contra, especialmente las de los jóvenes, que se veían retratados en la figura de Bazárov.

Turguénev tuvo que defenderse de graves acusaciones de reaccionario e incluso de haber recibido de la policía datos sobre los nihilistas, recogidos en el «proceso de los 103» contra éstos. Por supuesto que no era cierto, pero sí que el escritor había tomado ideas para Bazárov en la conversación con un médico ruso al que encontró en el tren. Al defenderse, Turguénev defendió a Bazárov diciendo que lo había hecho honesto, demócrata, sincero. Pero quedó espantado de las consecuencias que tuvo su novela. Los conservadores le aplaudieron porque veían en ella una burla de los nihilistas, de los que mostraba su debilidad, su falta de propuestas positivas y concretas. El término *nihilista*, aunque ya era conocido antes, lo divulgó la novela y se convirtió en un calificativo muy empleado en las controversias ideológicas de fin de siglo.

En aquellos años aparecieron otras novelas de autores que presentaban tipos rebeldes parecidos, y, sin duda, el hoy famoso Raskólnikov de *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, aparecida cuatro años después, no es ajeno a las características de Bazárov. Éste fue el prototipo al que Dostoyevski atribuyó la condición de delincuente más que de luchador político; en un cuaderno de notas sobre esta novela, le asigna a Raskólnikov «el orgullo infinito, la soberbia y el desprecio hacia la sociedad».⁸⁰

En 1863, la familia Viardot se estableció en Baden, la ciudad bella y confortable adonde acudían los potentados de toda Europa para tomar las aguas de su balneario y probar suerte en el casino. Los rusos, especialmente, se daban cita allí para hacer ostentación de riqueza y estar al tanto de las modas que llegaban de Francia. Fueron allí los Viardot buscando nuevos horizontes económicos porque la voz de Paulina ya no garantizaba una continuidad en los escenarios y Louis Viardot tenía bastante edad y no era sino un estudioso de prestigio. En aquel lugar de ocio, y también de grandes fortunas, había posibilidades de actuaciones artísticas y de conseguir alumnos para lecciones de canto, todo bien pagado.

Fue en Baden donde parece que la distancia entre Paulina y Turguénev se acortó por alguna razón, acaso una enfermedad del niño Paul en la que pidió ver a su amigo ruso... o, simplemente, la soledad sentimental de la cantante. Hacía varios años había conocido al director de orquesta alemán Julius Rietz y en él buscó el amor, o una figura paterna de consejero, pero el alemán era un hombre reacio a las pasiones y aquel intento no parece que llegara al fin deseado. Ya en Baden, Paulina escribió a Turguénev, entonces en Spáskoye, y le propuso acudir a la ciudad alemana. Es el momento del final de la llamada «crisis», reconciliación o acuerdo para una vida en común, junto a ella y junto a los niños, ocupando un lugar parecido al de cabeza de familia; comienzo de una etapa que probablemente fue la más feliz que vivió el escritor.

La casa de los Viardot se convirtió en un punto de reunión de músicos y aficionados, y a sus veladas acudían príncipes y reyes de los Estados alemanes vecinos.

Turguénev vivió los primeros meses en una casa próxima, pero, como la situación se consideraba estable, a fines del año 64 se hizo construir un chalet junto al de los Viardot. Su construcción, que duró tres años, fue superior a las posibilidades económicas del escritor, no obstante poseer éste un capital respetable. Al frente de sus tierras estaba un tío suyo, al que tuvo que despedir a causa de su ineptitud, pero éste se querelló y el incidente vino a presagiar otras quiebras económicas de los años próximos. En 1867 escribía a su hija: «Esta maldita casa me ha costado muchas preocupaciones».

Paulinette vivía en París, en una pensión, acompañada de su institutriz, Miss Innis. Habían surgido entre la joven y la familia Viardot tensiones que hacían imposible la vida en común. Tenía una dote de cien mil francos y el padre le pasaba tres mil al año, cantidad con la que podía vivir muy bien, y frecuentemente Turguénev la visitaba. Cuando cumplió veinte años, y según era costumbre entonces, el padre hizo gestiones para casarla y al fin contrajo matrimonio en 1865 con un industrial francés, Gaston Bruère, que tuvo mala suerte en sus negocios y se arruinó; las desavenencias no tardaron en aparecer en la pareja y se llegó a la ruptura del matrimonio después de tener dos hijos, Georges y Jeanne. Paulinette siempre estuvo muy distanciada de los intereses culturales de su padre, según contó éste a la condesa Lambert.⁸¹

Hasta el año 70 Turguénev vivió agradablemente en Baden, en el ambiente desenfadado de artistas y músicos; escribió cuatro obritas teatrales a las que Paulina puso música y que se representaban los domingos en el teatrillo particular de su casa, ante un público aristocrático, siendo los actores los mismos alumnos de Paulina. «Fue para estos alumnos para los que mi madre, de actividad infatigable, compuso varias operetas sobre textos escritos por Turguénev. Primeramente, *La noche de San Silvestre*, luego *El último hechicero* (que se representó en Weimar y en Karlsruhe), después *Demasiadas mujeres* y finalmente *El ogro*, que terminó la serie. Estas representaciones tuvieron lugar durante mucho tiempo en la villa de Turguénev, más cómoda que la nuestra. Los jardines separaban las dos casas».⁸²

A menudo, Turguénev representaba papeles no muy aiosos y sus compatriotas le reprochaban ponerse en ridículo. Paul Viardot cuenta en su libro: «En verdad, los actores malos sólo eran dos: Turguénev y yo». Pero tan estimulante debía de ser para el escritor la vida en Baden, que estuvo tres años sin visitar Rusia, y cuando fue, se sintió descontento y ajeno al país: «Desde que estoy aquí, no puedo evitar una impresión extraña: me parece que me encuentro en la cárcel; y estoy prisionero en efecto por el mal tiempo, por la nieve sucia y fea que deja las calles impracticables, y además, mi pierna, que apenas me permite arrastrarme por las grandes habitaciones de la casa que habito».

Estos regresos a la tierra natal eran tristes porque volvía a enfrentarse con el pasado, con las cenizas de una época que aún gravitaba sobre su conciencia. En *Nido de nobles* había traspasado a su protagonista, Lavretski, ese estado de ánimo suyo. Incluso este personaje, al volver al hogar paterno, «de los viejos papeles y documentos curiosos, Lavretski no encontró ninguno de los que esperaba hallar», idénticas palabras casi que las que Turguénev escribió a Paulina a la muerte de su madre, decepcionado por no encontrar el mensaje póstumo del afecto materno para él.

Es un tema que se repite en su obra, el hombre que vuelve a su casa tras una larga ausencia y se sorprende de los cambios ocurridos, en realidad cambios operados en su interior y que entran en resonancia con un ambiente decrepito.

En una carta de junio del 68 escribe: «La impresión que me produce Rusia ahora es desastrosa, no sé si esto proviene del hambre que acaba de atravesar, pero me parece que nunca he visto las viviendas tan miserables, tan arruinadas, los rostros tan demacrados, tan tristes..., tabernas por todos sitios y una irremediable miseria. Spásskoye es el único pueblo que he visto hasta el momento donde los techos de las chozas no están abiertos, y Dios sabe qué lejos está Spásskoye del peor pueblo de la Selva Negra».

Al día siguiente prosigue la carta, pero tonificado al recorrer el jardín de su niñez: «Acabo de dar un gran paseo por el jardín, que me ha parecido inmenso; yo creo que todo el valle del Tiergarten cabría en él. Me han asaltado recuerdos de infancia, nunca me falta esto. Me he visto como un niño pequeño, mucho más joven que Paul, corriendo por los paseos, echándome en los arriates para coger fresas [...] Todos los árboles han crecido de una manera extraordinaria durante estos tres años; casi es imposible creerlo. Los tilos son magníficos, el césped hierve de flores...».

En Baden, Turguénev disfrutó tanto del afecto de la familia Viardot como del ambiente estimulante, y el fruto de esta época placentera fueron una serie de obras muy diversas: unos recuerdos de juventud, *Encuentro con Belinski*; una novela corta, *La historia del teniente Yergunov*; los relatos *El brigadier*, *Una desgraciada*, *El perro* y, fundamentalmente, la novela *Humo*, cargada de ásperas críticas a la sociedad rusa, aunque tenga por escenario la vida cosmopolita en Baden y refleje tipos muy diversos; la terminó de escribir en enero de 1867 y en marzo se publicó en *El Mensajero Ruso*.

La acción de *Humo* gira en torno a una anécdota de amor frustrado, según el planteamiento predilecto de Turguénev: Litvínov, un joven ingeniero, serio y honesto, llega a Baden, donde debe esperar a su novia, y allí tiene ocasión de entrar en relación con los medios liberales en el exilio y con un grupo de aristócratas en vacaciones. Observa y escucha; en torno a él bulle un mundillo contradictorio, falso, charlatán, y él, personaje de novela de «héroe conflictivo», aprende a desconfiar. Pero no en el terreno sentimental, porque aparece Irene, un antiguo amor, casada con un rico general, y le seduce nuevamente, arrastrándole a la ruptura con su prometida. El buen sentido de Litvínov vence al final y se libra del dominio de la mujer vampiro.

Por el año en que fue escrita, *Humo* pudo ya reflejar no sólo la decepción producida por los deficientes resultados de la liberación de los siervos, sino el desconcierto que originó la represión generalizada tras la sublevación polaca de enero del 63. Las revistas literarias fueron suspendidas, se cerraron escuelas dominicales, salas de lectura e incluso clubs de ajedrez. En el año 66, el atentado de Karakóзов contra Alejandro II endureció aún más las medidas. Sin embargo, en estos años sesenta se produce la paradoja de que los literatos tuvieron una gran actividad: no sólo apareció *Humo*, también *Guerra y paz*, de Tolstoi, *La casa muerta*, *Humillados y ofendidos* y *Crimen y castigo*, de Dostoyevski; los famosos poemas de Nekrásov «¿Quién vive bien en Rusia?» y «Frío, nariz encarnada», sin olvidar que en este decenio se dieron a conocer escritores realistas como Pomialovski y Reshétnikov que más adelante marcarían la tendencia avanzada en las letras rusas.

Éstas eran las circunstancias que prepararon la creación de *Humo*, culminación de su gran escepticismo y de su negativa a reconocer todo aspecto valioso en la sociedad rusa. Turguénev, pese a sus vacilaciones, sus opiniones conservadoras, quiso tomar una posición equidistante en esta obra y dio en ella especial importancia a los temas de actualidad.

En estas páginas, el pensamiento de Turguénev sobre la aristocracia es muy negativo, y lo expresa haciendo hablar a militares y nobles con criterios totalmente reaccionarios. Por su parte, los liberales discuten sin orden ni concierto en la mayor confusión ideológica, sin ningún resultado práctico.

Se comprueba un desencanto más en la vida de Turguénev: en Baden, más tarde en Londres, se siente herido por la superioridad occidental, por la ostentación de una vida cómoda y fácil, por la frivolidad de la que habría de ser un símbolo el París de Napoleón III. A la par, sufre una escisión en sus simpatías por Europa y, como en el sentimiento amoroso, se ve desgarrado por dos inclinaciones opuestas: Rusia y Occidente.

El título *Humo* expresa la banalidad de todo. El protagonista —que, seducido por una vampiresa, ha abandonado a su novia y ha sostenido con amigos conversaciones desalentadoras—, al final de la obra, juzga todo como el humo que deja atrás el tren: «... de pronto le pareció humo todo, su misma vida, la vida rusa, todo lo que era de dominio humano, en especial cuanto era

ruso. Todo no es sino humo, pensó; todo parece cambiar constantemente, nuevas imágenes, nuevos fenómenos se precipitan, uno tras otro, y, de hecho, es siempre lo mismo, todo marcha y se apresura hacia un fin desconocido...».

Los lectores rusos acusaron al autor de ignorar las realidades de su país, tan distintas a las livianas volutas del humo; le atribuían desprecio por la contrastación de pareceres como medio de hallar soluciones. En una carta decía a Herzen: «Rojos y blancos, todos me abruman con sus injurias».

Quizá la fórmula salvadora que se infiere –así opinaba Lavretski en *Nido de nobles*– es un resignado reformismo, el estudio y el trabajo honesto y una consagración a la agricultura.

Pero, no obstante, Turguénev siguió escribiendo obras menores, cuentos y sus interesantes *Recuerdos de vida y literatura*, aunque no emprendió ninguna novela larga. Sabía bien que el público había perdido interés por su obra y se lamentaba de haber envejecido. «Ya es hora de retirarme», le dice a su buen amigo Yákov Polonski en el año 70.

Varios años después publicó otra novela con sutil contenido político, muy hábilmente sugerido: *Punin y Baburin*. Fue la primera obra que, por urgencias de publicación, no consultó previamente a sus amigos. Terminó de redactarla en marzo del 74, y al leerla el crítico Pável Ánnenkov la comentó desfavorablemente; consideraba a Baburin un tipo impreciso y que, por ser republicano, no tendría buena acogida entre el público.

Baburin, que era en la realidad una persona conocida de Turguénev, sostiene ideas democráticas, de respeto a los siervos, opuesto a los castigos corporales, ideas que en los años en que se sitúa la acción –1830, 1837, 1849– no eran vigentes, ni siquiera estaban permitidas. En su pobreza, Baburin va acompañado de un hombre simple, Punin, un soñador y poeta al que él protege, pero las convicciones que le confieren dignidad hacen la vida de ambos muy difícil. Recogen a una muchachita huérfana, de carácter valiente y decidido, y estos tres personajes patéticos, situados en una sociedad dura, intentando sobrevivir, son una creación magistral de Turguénev en la que puso recuerdos personales y sus propios principios de tolerancia, de rectitud y de renovación social. Por descontado, esta novela atrajo críticas aceradas, aunque parecidos personajes ya los había creado Turguénev anteriormente,

tipos ingenuos, indefensos ante la realidad, expuestos a todas las injusticias.

Al cabo de varios años de plácida estancia en Baden, ésta se rompió con el estallido de la guerra entre Francia y Prusia y una enrarecida atmósfera se creó en torno a los extranjeros, en especial si eran franceses. Los Viardot se embarcaron para Londres y allí permanecieron unos meses, visitados por gente de letras y músicos, sin que la buena acogida hiciera al escritor simpatizar totalmente con Inglaterra.

Estando aún en Baden, Fiódor Dostoyevski, ya novelista conocido pero cargado de deudas por su incontenible afición al juego, visitó a Turguénev y le pidió un préstamo de cincuenta táleros. Tuvieron un enfrentamiento verbal por distintas opiniones acerca de la situación de Rusia y se cruzaron palabras irritantes. Esta enemistad la reflejó Dostoyevski en su novela *Demonios*, inspirada en el «proceso Necháyev» que tuvo lugar en el año 71 contra un grupo de revolucionarios. Representó a Turguénev en un ridículo personaje, Karmazínov, caricaturizando rasgos y aficiones de su colega, de forma que todos los lectores supieron a quién aludía. Como Turguénev había buscado contacto con los nihilistas, a fin de estar al tanto de lo que pensaban, Dostoyevski lo aprovechó para burlarse de él: «El gran escritor se sentía nervioso ante la juventud revolucionaria, y figurándose, por desconocimiento de la situación, que en sus manos estaba el futuro de Rusia, se arrastraba ante estos adolescentes de un modo humillante, sobre todo porque ellos no le hacían el menor caso». También mencionó el miedo al cólera, tan obsesivo en Turguénev, el tono agudo de su voz («voz chillona, a veces hasta afeminada, ceceando además de un modo verdaderamente aristocrático»), su respeto por la nobleza, su simpatía por Alemania y su poca valoración de Rusia («es un país de madera, miserable», le hace decir), y para que no quede la menor duda de a quién se refiere, Karmazínov es un «gran escritor ruso y europeo».⁸³ Es cierto que Turguénev gustaba de relacionarse con la aristocracia, si bien es verdad que era el mundo que le correspondía por su nivel social y el que mantenía las actividades artísticas. Podría atribuirse a que era —y ésta es una atrevida interpretación psicológica— la búsqueda del poder, de la estabilidad

que sostuviera su debilidad, su inseguridad básica.

Precisamente de aquellos contactos, de los que se reía Dostoyevski, con jóvenes extremistas, le surgió a Turguénev la primera idea de *Tierras vírgenes*, novela de la que trazó dos años después una sinopsis, y que redactó de febrero a julio de 1876. También utilizó unos manuscritos y diarios que en 1874 le había proporcionado una joven nihilista, Anna Pávlovna Filósofova, que se dedicaba a la propaganda cultural en los medios obreros de San Petersburgo. Estos detalles nos informan incidentalmente del lentísimo proceso creador de este novelista.

La novela se publicó en *El Mensajero de Europa* en enero y febrero del año 77, y antes de haber aparecido completa, la impresión era desfavorable. Sin embargo, le daba gran importancia a aquella obra, como si con ella pudiera influir de algún modo en los trágicos acontecimientos que venían produciéndose en Rusia.

Tierras vírgenes es una historia de nihilistas que se desarrolla en el año 70. Un estudiante, Nezhdánov, entra de preceptor en casa de un propietario y allí encuentra a una joven, Marianna, que en cuanto le conoce se enamora de él y toma la resolución de dedicarse a las tareas revolucionarias. Él es un típico hijo de familia burguesa, idealista, casto, tímido; parece como si Turguénev no hubiera querido renunciar a su eterno hombre de carácter débil, y en esta última novela, que dudaba de poder terminar dado su mal estado de salud, le lleva al áspero ambiente de los agitadores políticos.

Ambos jóvenes huyen de la casa y van a la fábrica de Solomin, otro nihilista de mentalidad completamente diferente, un hombre de origen plebeyo y por tanto más unido a la realidad. Recuerda al Litvínov de *Humo*. Ha estudiado en el extranjero, tiene conocimientos técnicos; es equilibrado, con excelente salud física, seguro de sí, autoritario, y espera que la revolución llegue de abajo, y él está dispuesto a participar en ella. No es hijo de ningún noble sino de un pobre diácono, y estos orígenes le posibilitan intuir que la revolución tiene su base en el pueblo, sin el cual no podrá realizarse.

Nezhdánov acaba fracasando en la agitación política y se pega un tiro, con lo que pone fin a sus contradicciones. Otro nihilista, que ha querido sublevar a los campesinos, es entregado por éstos a la policía. Solomin se casa con

Marianna y juntos marchan a crear en otra región una industria como plataforma de actividad revolucionaria más sistemática, dirigida a la educación de las masas. Este final da la clave del título de la novela, «tierras vírgenes»; éstas, cuando nunca han sido labradas, deben trabajarse con un sólido arado (cual es la cultura) y no con uno ligero (la revolución); Turguénev creía que las ideas revolucionarias no calaban hondo en la tierra rusa.

Sin embargo, para un lector imparcial, la conclusión que se obtiene de la novela no es totalmente contraria a los nihilistas, y su opinión podía equivaler a la de Emilia Pardo Bazán, que se interesó por la literatura rusa: «Y a mí se me figura que este libro, que tanto enojó a los nihilistas, revela simpatía vivísima por ellos. Todos los personajes revolucionarios son grandes, interesantes, sinceros, poéticos; en cambio, el mundo oficial se compone de egoístas, hipócritas, picaros y fatuos. En realidad, como todos los escritos de Turguénev, *Tierras vírgenes* delata un pensamiento apacible, sereno e independiente de la pasión política...»⁸⁴

En resumen, el público ruso se dio cuenta de que Turguénev no tenía fe en el movimiento revolucionario, sino en un reformismo lento basado en una labor educativa y sanitaria. Él no quería que le considerasen escritor político, y en una carta a su amiga la condesa Yelizaveta Lambert expresa muy claramente su posición: «Me condena usted como hombre (en el sentido de hombre político, de ciudadano) y como escritor. En el primer aspecto tiene usted razón, en el segundo creo que no. Tiene razón al decir que yo no soy un hombre político y al afirmar que el Gobierno nada debe recelar de mí; mis convicciones desde joven no han cambiado, pero yo nunca me he dedicado, ni me dedicaré, a la política; este tema me es ajeno y no tiene interés, y yo le presto atención en tanto le hace falta al escritor consagrado pintar cuadros de la vida cotidiana contemporánea. Pero usted no tiene razón al exigir de mi capacidad literaria ese fruto que yo no puedo dar, que no crece en mi árbol. Yo no escribí para el pueblo, escribí para la clase de público a la cual pertenezco: comenzando con *Memorias de un cazador* y acabando con *Padres e hijos*; no sé lo útil que

seré, pero sí sé que voy sin doblegarme hacia idénticos fines y en este sentido no merezco reproches». ⁸⁵

Dos años después fue a Rusia y entonces tuvo una acogida clamorosa, le ofrecieron banquetes en los que hubo discursos y ovaciones, hasta tal punto que el Gobierno, para evitar aquellas demostraciones de claro sentido político, le aconsejó abandonar el país.

Huésped de París

Acabada la guerra franco-prusiana, abandonó Londres la familia Viardot y con ella Turguénev. A éste, los graves sucesos de la Comuna, en el sangriento año 71, le habían horrorizado y no podía comprender su amplia dimensión política: «Los acontecimientos de París me han dejado estupefacto. Me he callado como nos callamos en el tren cuando entra en un túnel: el estrépito infernal atonta».⁸⁶

Como la situación había cambiado totalmente en Alemania por la ola de nacionalismo que provocó la guerra, y por el desequilibrio económico, los Viardot decidieron dejar Baden y establecerse de nuevo en París. Otra vez Turguénev les siguió, repitiendo la anómala situación de huésped para continuar unido al núcleo afectivo de aquella familia.

En noviembre de 1871 ya están instalados en el 48 de la rue Douai, cerca de los bulevares exteriores y de Montmartre. Turguénev vive en el piso superior, en el tercero, cuatro habitaciones que llena de cuadros y recuerdos. En su despacho se veía un bajorrelieve con el perfil de Paulina y la reproducción de la mano de la actriz, junto al retrato del amigo de su juventud, Vissarión Belinski. Como en estos años se interesaba por la pintura, llegó a reunir una colección de cuarenta y ocho cuadros de firmas importantes, pero en 1878, en un momento de dificultades económicas, se vio en la precisión de venderlos. Turguénev careció siempre de dotes para cuidar de sus bienes, pero su lenta e incontenible ruina se debió a los malos administradores que él mismo nombraba con muy poca habilidad. En 1868 escribía a su hija sobre el grave problema económico que atravesaba al tener que hacer frente a un inesperado pago de 75.000 francos. De esta situación era culpable su

administrador, al cual había entregado unas letras por esta cantidad con la condición expresa de que sólo podría hacerlas efectivas después de su muerte. Si a esta pérdida se suman las cantidades que debió reunir para la dote de Claudie Viardot y de su propia hija Paulinette, más la ayuda que presta a su yerno, veremos cómo va consumiendo la fortuna de la herencia materna, vendiendo bosques y campos para cubrir las exigencias de su estancia en Francia.

Así comenzó el último período de su biografía. Hacía vida metódica: se levantaba temprano y trabajaba toda la mañana; por la tarde salía y pronto en muchos sitios fue conocida su gran barba blanca y enorme estatura a la que no acompañaba su voz atiplada.

En la casa Viardot se celebraban reuniones musicales dos veces por semana y Paulina entusiasmaba a los invitados con su voz maravillosa, a pesar de la edad. En 1871 fue nombrada profesora del Conservatorio de París, cargo en el que se mantuvo cuatro años. También cantaban Marianne y Claudie, Paul tocaba el violín y se amenizaban las veladas con juegos y diversiones. Por entonces Henry James vivía en París y fue presentado a Turguénev. En su correspondencia se refiere a estas reuniones y en una carta a su padre del 11 de abril de 1876 dice de Paulina: «Es una mujer de lo más delicioso e interesante, fea pero también muy agradable o, en el sentido francés, *très belle*». Sobre la situación de Turguénev en aquella casa su opinión coincide con la de otros visitantes: «Tan extraño como encantador es ver al pobre Turguénev interpretar charadas con las descripciones más extravagantes, ataviado con manteletas viejas y disfraces, andando a cuatro patas, etcétera. Las charadas son la ocupación habitual de las tardes de los sábados y la buena fe con que Turguénev, a sus años y con su prestigio, se entrega a ellas, es un ejemplo sorprendente de esa espontaneidad que tienen los europeos...».

Los que acudían a tales reuniones observaban, igualmente, que Turguénev ocupaba el lugar de un huésped no molesto, un puesto propio de un familiar de edad, lo que acaso él mismo acentuaba por su tendencia a complacer y amoldarse.

Otros testimonios parecidos confirman la sujeción del ruso al ambiente aburguesado de los Viardot. Parece indudable que Paulina ejercía allí una

autoridad indiscutida, y Turguénev se desvivía por complacerla, incluso en servicios subalternos, como se comprueba en el párrafo de una carta a Flaubert: «Las señoras de la familia Viardot deben pasar quince días al borde del mar, ya sea en Luc, ya sea en Saint-Aubin, y me han enviado por delante para encontrar algo».

Su pasión por Paulina se mantenía, aunque mitigada por el tiempo. Se había hecho instalar un tubo acústico entre los dos pisos, que comunicaba su estudio con la habitación donde ella solía ensayar, con objeto de poderla oír mientras cantaba. Esta imperiosa necesidad de relación, de oír su voz, de tener en cuenta sus opiniones, de atender sus deseos, nos hace pensar en una dependencia problematizada, más compensatoria que amorosa. Anhelando dominar aquella intimidad, que al no ser el auténtico esposo y padre le mantiene fuera de ella, podría cultivar una frustración similar a la de esos varones que persiguen mujeres inalcanzables pero que gozan paradójicamente con su rechazo y con la nulidad de sus proyectos; a la luz de esta triste marginación masoquista, se contempla a sí mismo como víctima de un hado, según opina Yarmolinski: «Se puede imaginar que esta incompleta y ambigua *liaison* le ofrecía la satisfacción de autocompadecerse»,⁸⁷ y, a la par, dar base a sus ideas melancólicas.

Por entonces, Turguénev trata de objetivizar la tensión angustiosa que siente cuando se aleja de Paulina, convertida más en un apoyo que en serena amistad: «Su ausencia me produce una especie de miedo físico, como si no tuviera suficiente aire. Es una angustia secreta de la que no puedo apartarme y que me es imposible disipar. Cuando usted está conmigo experimento una alegría tranquila, me siento como en casa y no necesito nada más» (carta del 5 de diciembre de 1870).

Tal alarde de dependencia podría sugerir, a título de hipótesis crítica, que estos testimonios de exaltada identificación no serían sino la especulación de un temperamento frío que, consciente de su distancia profunda con los demás, recrea con palabras lo que los sentimientos no dan espontáneamente. Actitud no extraña en muchos creadores en los que el pensamiento predomina sobre los impulsos cordiales como hábito profesional, al que no sería ajena en este caso la virtud de contemplar su propia vida como materia utilizable. De su

juventud quedan recuerdos de su afición a las mixtificaciones, a las bromas, a la exhibición de sí mismo, mordaz y ameno conversador. Al igual que otros escritores consagrados, no dejaría de ser un narcisista; haría del comportamiento cotidiano su propia obra literaria, reflejando en este espejo su personalidad. Una actitud fácil de definir con las palabras que motivan un poema en prosa de 1881: «así, entre dos vocablos exóticos, entre “pretensión” y “frase” resbala nuestra falsa vida».

Turguénev contó a los Goncourt que su iniciación en el amor fue por iniciativa de una mujer, y este episodio, cierto o inventado para entretener en la tertulia de sus amigos franceses, parece significativo de la suerte posterior en la relación con el otro sexo. Contó que, cuando tenía unos quince años, una camarera de su madre, bonita a pesar de su gesto estúpido, se acercó a él una tarde lluviosa y tibia, le cogió por el pelo de la nuca y le dijo «Ven». Esta historia es anuncio de pasividad. Luego, para rehuir el amor, su estrategia, de que la iniciativa femenina respondiera a la discreta solicitud inicial suya, terminaba en eludir y esquivar a la mujer. Un ejemplo más, típico, de este laberinto psicológico se tiene en la correspondencia que Turguénev cruzó con la baronesa Yulia Vrévskaya, que conoció cuando él era un hombre maduro, veinte años mayor que ella. Entre ambos se crea primero una amistad y luego una especie de *flirt* en el que se encuentran elementos repetitivos de la actitud evasiva de Turguénev.

Esta baronesa se había casado a los dieciséis años con un militar que tenía cuarenta y cuatro, y era viudo, lo cual no resultaba extraño, como se sabe, para la época. Meses después de casada, murió el marido y ella se dedicó al cuidado de los hijos habidos en el primer matrimonio de él, y se negó a casarse de nuevo.

Siendo ya amigos, Turguénev la invitó a visitarle en Spásskoye y ella acudió acompañada de su hermano y estuvieron juntos cinco días, aunque coincidiendo con un ataque de gota del escritor. Pero este encuentro debió de fijar en él la simpática figura de Yulia, porque en una carta le dice: «... yo siento que en mi vida, desde hoy, hay un ser más al cual me uno sinceramente». En otra carta añade que entre ellos existe una atracción mutua, pero dos líneas más abajo, planeando que van a encontrarse en un balneario, sugiere un

obstáculo: «Si usted tiene treinta y tres años y yo he pasado de los cincuenta y cinco, he aquí lo que no debe ignorarse».

Sin embargo, en cartas sucesivas, él parece avanzar una propuesta de relación más íntima, si bien se queja de ir envejeciendo. Más adelante, revela algo inesperado: «Aunque existe entre nosotros, desgraciadamente, un foso (no existe entre nuestras almas, al menos me complazco en esta esperanza, pero... en otro aspecto) [...] yo siento siempre que es bueno estar juntos y que estemos unidos uno al otro». Esa palabra, foso, la utilizó ella en carta posterior refiriéndose a una estancia de ambos en Karlsbad, ocasión propicia pero no aprovechada: «Después ha quedado entre nosotros el mismo foso, en el fondo del cual corren tranquilamente las aguas de Karlsbad. Pero ¿qué importa? Yo le quiero igualmente mucho, mucho, y no tenemos la menor necesidad de saltar por encima del foso». En carta de Turguénev más tarde, hay una referencia curiosa a un pasaje bíblico de sobra conocido: «Le puedo asegurar que entre yo y el bello José hay tan poca relación como entre usted y la mujer de Putifar; yo tengo miedo del cólera pero no de damas encantadoras, sobre todo tan amables como usted. Bueno, yo no puedo comprometerme y ya no comprometo, si alguna vez lo he hecho».

Turguénev le hizo saber que la quería como una amiga y al mismo tiempo deseaba poseerla, pero el deseo no fue suficiente para pedir su mano, «y además otras razones eran un obstáculo [...] he aquí la explicación de mi conducta». Una nueva frustración en el acontecer amoroso del escritor, sin lugar a dudas.

Esta bella baronesa, a finales del año 77, se presentó voluntaria como enfermera para ir a la guerra ruso-turca, y estando en Bulgaria, atendiendo a los soldados heridos, se contagió de tifus y murió en febrero de 1878. Turguénev le dedicó uno de sus *Poemas en prosa* y en él reconoce, aunque emplee el plural, que «los hombres la cortejaban con un amor profundo y secreto».

La presencia de los hijos de Paulina en la rue Douai, hacia los que Turguénev sentía un afecto paternal, daba a la casa un ambiente bullicioso y juvenil. En

aquellos años de París sólo faltaba Louise, ya casada e incluso madre de una niña que había nacido en 1864.

El descubrimiento por el eslavista Aleksandr Zviguilski, en los archivos de los descendientes del matrimonio Viardot, de una colección de cartas del escritor a Claudie, ha arrojado mucha luz sobre la intimidad con la familia. En estas cartas también se confirma el afecto del escritor por esta hija de Paulina, a la que escribe en términos cariñosos, con frases tiernas, dentro del tipo de relación que mantuvo con toda la familia. Suelen ir firmadas con «tu viejo padrino», «tu viejo que te adora» y algunas otras expresiones más cálidas que han hecho sospechar a Zviguilski que se trataba de una pasión amorosa que, centrada durante tantos años en la madre, se transfería a la hija, muchacha de gran belleza y talento. Sin embargo, sólo una vez el carácter paternal de estas manifestaciones de afecto parece transgredir el límite de lo previsible. Entre tantas veces como termina las cartas besándole las manos –fórmula de cortesía por otra parte, muy propia de la época y que él usó siempre con Paulina–, se atreve una vez a escribir: «Beso tu bello cuerpo, en lo que tú me permites besar», expresión más audaz que Turguénev también empleó dos o tres veces en la correspondencia con la actriz María Sávina, de la que se enamoró en los últimos años de su vida.⁸⁸

Ya sea la de un enamorado o la de un padrino cariñoso, sobre esta correspondencia Zviguilski hace una observación de gran valor: «Las cartas a Claudie, hasta en sus menores detalles, presentan analogías con las escritas a Paulina Viardot: empleo de números de serie, frases en alemán y la sempiterna fórmula: *ton vieux fidèle*».⁸⁹

Aquí están las protestas de cariño, la verbalización de los afectos hasta el límite de lo literario: «... te aseguro que experimentamos todos el más vivo deseo de verte; tu ausencia pesa sobre toda la casa y diez veces al día tu mamá se lamenta de no verte. En cuanto a tu viejo amigo, tú sabes que eres el sol de sus días y que sin ti el cielo está muy gris. Cuando te veo por las mañanas, tus ojos me dejan un rayo que dura toda la jornada. Así que tráeme pronto mi luz».⁹⁰ Algunas cartas comienzan mezclando el francés con el alemán, lengua confidencial tanto para la madre como para la hija, como en una de 1873: «Querida Didie de mi corazón, mi muy querida muchacha..., beso cada una de

tus manos cuarenta y cuatro veces. ¡Qué amable eres!», y termina: «Mi dulce y querida muchacha. Tú sabes cómo eres adorada por tu viejo amigo. Saluda a todo el mundo, abraza a tu querida madre y a Marienne y permite que tu eterno fiel I. T. te abraze cordialmente».⁹¹

Meses después del matrimonio de Didie, Turguénev le envía una felicitación por su cumpleaños aún en estos términos: «Mi querida buena pequeña Didie, hoy es un día feliz para los dos: para ti porque has nacido hace veintidós años y para mí por la misma razón. Estoy muy triste de pasarlo lejos de ti, mi pensamiento no se aparta de París, ni del número 70 de la rue de l'Université, ni de ti ni de tu maridito, al que quiero tanto como tú. La idea de saberte feliz y contenta alegra mi viejo corazón. No, mi corazón que es joven en un cuerpo, digamos, ya maduro; y te abrazo, abrazo a los dos con toda la fuerza de mi afecto».⁹²

Es de esperar que la investigación turguenevista descubra nuevos documentos y la inclinación de Turguénev por su ahijada quede establecida, bien como una pasión senil hacia una adolescente o como un cariño profundo hacia una niña que había visto crecer y convertirse en una muchacha.

También, Aleksandr Zviguilski, teniendo en cuenta esta correspondencia, ha descubierto que la novela de Guy de Maupassant *Fuerte como la muerte*, publicada en 1889, podría estar originada en esta pasión de Turguénev por Claudie, pasión que trascendería al novelista francés por su gran amistad con el ruso⁹³. Ambos escritores eran íntimos y Turguénev hizo gestiones para que se tradujesen en Moscú la novela *Una vida* y otras obras de Maupassant. Éste fue una de las últimas personas que vio a Turguénev vivo; cinco días antes de morir le visitó en Bougival y contó que su amigo le había rogado que le proporcionara una pistola para poner fin a sus insoportables dolores.

El argumento de *Fuerte como la muerte* gira en torno a un pintor famoso que es amante de una mujer casada. Cuando la hija de ésta se convierte en una muchacha, él se enamora de ella, con igual pasión con que amó a la madre. Vemos efectivamente el amor de un hombre maduro por dos mujeres, aunque falte en absoluto el ambiente que pudiera relacionarse, aun lejanamente, con la casa Viardot. Sólo al final de la obra el pintor moribundo pide a su amante que queme las cartas que ella le había escrito cuando eran jóvenes y en esta

mención a una correspondencia íntima hay una posible correlación con las famosas cartas del escritor a la cantante. Cabría preguntarse cómo Maupassant no usó otros elementos –con las naturales transformaciones que impone la técnica literaria– de todo cuanto Turguénev, durante años, le habría hecho saber y él mismo observaría.

Iván Turguénev fue bien acogido en el mundo literario parisiense, donde muy pronto tuvo excelentes amigos. Los editores Flammarion, Hetzel y Hachette publicaban sus novelas; en la *Revue des Deux Mondes* y en el *Journal des Débats* aparecían cuentos y notas suyas. También en Inglaterra contó con un traductor entusiasta que a la vez era un personaje novelesco, como fueron muchas de las personas con las que se relacionó. William Ralston era hijo de unos ricos comerciantes ingleses de Calcuta que regresaron a la metrópoli para darle estudios universitarios en Cambridge. Ya en Inglaterra, creyó el padre ser el auténtico heredero de unas propiedades de ciertos nobles e inició un proceso larguísimo e inútil que acabó arruinándole. Como prueba de la obstinación que pusieron en este asunto, se cuenta que, ya muerto el padre, una hija defendió sus presuntos derechos ante el tribunal, durante treinta días seguidos. Pero William, de salud delicada, se desentendió de aquel proceso y al quedar sin medios se vio obligado a buscar un empleo en la biblioteca del British Museum. Allí se guardaban grandes fondos rusos, pero en aquellos años el conocimiento de esta lengua no era corriente; Ralston se propuso especializarse y se consagró a su estudio con una perseverancia tal que aprendía de memoria páginas enteras del diccionario. Llegó a ser un entendido en ruso, hizo traducciones, publicó libros y, a la par, colaboraba en muchas revistas sobre este tema; viajó por Rusia y visitó a Turguénev en Spáskoye. Este hombre retraído creó una modalidad de entretenimiento que consistía en contar cuentos ante un auditorio, como quien da una conferencia. Parece que era tan solicitado, que acudía a las casas de la aristocracia como narrador y entre su público infantil se contaban los príncipes ingleses. Había permanecido soltero, y al jubilarse, a los cuarenta y ocho años, le sobrevino una gran depresión; rodeado de libros y de alucinaciones, se negaba a salir de su habitación y allí un día le encontraron muerto.

Turguénev, por su parte, divulgaba en Francia a los autores rusos, si bien

es verdad que contaba a su favor con la curiosidad intelectual francesa, que se interesaba mucho por Rusia, y los libros de cierta importancia eran traducidos relativamente pronto.

Por entonces aparece *Lluvias de primavera* (título que en ruso es *Aguas primaverales*), novela sencilla, con personajes amables y sin complicaciones. Es un recuerdo de adolescencia. Su éxito, su gran difusión en innumerables ediciones, se debe al moralismo de su tesis y a cierto convencionalismo de la trama. Aquí aparece un joven ruso que pasa por una pacífica ciudad alemana y comienza un idilio con la dueña de una pastelería, una muchacha de origen italiano. Pero el idilio viene a romperlo la intervención de una mujer casada, María, que representa la pasión de dominar, de someter al hombre, quizá como una forma singular de amor. Su antecedente inmediato con bastantes parecidos es la Irina de *Humo*, también seductora e impulsiva. Al describir a esta «mujer fatal» que arrastra al protagonista tras de sí, se dice de ella: «un cuerpo femenino fuerte y floreciente, medio ruso, medio gitano». Y además una apreciación que no tiene nada que ver con los arquetipos de mujeres encantadoras sino con alguien conocido de Turguénev y que poseía sentido práctico y desenvoltura: «Ella daba muestras de tal capacidad comercial y administrativa que no cabía sino quedar estupefacto [...] Preguntaba con exactitud acerca de todo, entraba en todos los detalles...». Se impone la pregunta de a quién pudo referirse, como modelo vivo, y también cuál habría sido la experiencia propia del autor para tratar repetidamente ese tema, cuyos resultados contemplan sus personajes masculinos, pasados unos años, como insoslayable fracaso de sus vidas.

Al final de *Lluvias de primavera* reaparece el sentimiento de impotencia ante una coyuntura que no ha podido dominarse: «Luego, la vida de París... y toda suerte de humillaciones, todos los tormentos del esclavo al que no le está permitido estar celoso ni quejarse y al que, finalmente, tiran como un traje usado...»; final melancólico propio de quien lamenta haber caído en una vergonzosa dependencia. La novela tiene un final moralista –tras la falta, el arrepentimiento–, igual que algún otro argumento de este autor, tan dentro de las llamadas «buenas costumbres» de la época, que parecía un defensor de la moral convencional. Pero tras esta superficie apacible y honesta, hierven ideas

de rebeldía, de crítica y de libre pensamiento.

Después de un viaje a Rusia que duró desde fines del invierno hasta comienzos del verano del 72, volvió a París; un ataque de gota que le acometió en junio, estando en Moscú, le retuvo más tiempo del previsto y le obligó a andar con muletas. Molesto por la ayuda que precisaba para bajar del coche o subir las escaleras, escribía a Flaubert: «La vejez es una gran nube opaca que se extiende sobre el porvenir, el presente y hasta el pasado, porque entristece los recuerdos».⁹⁴

En noviembre del año 74 Turguénev adquirió una finca en Bougival, cerca de París, donde la familia había pasado temporadas de verano. Costó al escritor 158.000 francos; fue un último y magnífico regalo a Paulina. En el contrato aparece ésta gozando de la nuda propiedad y Turguénev en usufructo por vida. La finca Les Frenes estaba formada por un palacete del siglo XVIII rodeado de un amplio parque, donde Turguénev se mandó construir un pabellón, de tipo alpino, en que habría de morir.

Su trabajo se redujo mucho en estos años. Escribió *El rey Lear de la estepa*, *Toc, toc, toc*, una narración corta, *Mi perro Pegaso*, y *El fin de Chertopjanov*, un interesante relato basado en el análisis psicológico de un pequeño noble arruinado con el que vive una muchacha gitana que un día le abandona. Meses después, le robarán el caballo y durante semanas recorrerá las ferias hasta recuperarlo. Sin embargo, duda de que este caballo sea verdaderamente el suyo; su desconfianza va creciendo hasta sentir vergüenza del animal y, desesperado, le mata con la misma pistola con que había amenazado a la gitana en un intento último para evitar su marcha, fusionando sutilmente la figura de la mujer inconstante y la del caballo.

Este relato, unido a *Reliquias vivas*, completó las *Memorias de un cazador*, aunque en 1875 añadió aún otro cuento, que haría el número veinticuatro, titulado *Golpean*.

Reliquias vivas había sido escrito en 1850, pero estaba basado en un hecho real y por esta razón no quiso publicarlo antes. El argumento es aparentemente sencillo: una campesina joven y bella se queda parálitica después de una caída y poco a poco todos la van olvidando y vive casi abandonada en un pajar. Sólo conserva la voz para cantar y la capacidad de

recordar. Al escribirlo, pensó en dedicárselo a George Sand: «Tenía la intención de dedicarle este pequeño relato, pero Viardot, a quien he consultado, me aconseja esperar a que escriba algo menos insignificante y menos indigno del gran nombre a quien yo quiero honrar».⁹⁵ Turguénev deseaba corresponder a la escritora, que le había dedicado a él *Pierre Bonin* y que en todo momento le demostraba su admiración y con quien mantenía una amistad de mutua admiración. Desde muy joven, Turguénev había sido un entusiasta del estilo de esta escritora, y así se lo escribía a su amigo Flaubert: «El público ruso ha sido el más influido por Mme. Sand; hay que decirlo, ¡caramba!»⁹⁶

La rara belleza del tema de *Reliquias vivas* muestra hasta qué punto Turguénev fue un estilista, un maestro en el arte de descubrir las posibilidades del ritmo de la frase según precisaba el asunto tratado. Los valores formales que tanto cuidó no traicionaron su adhesión a la técnica del naturalismo; no pretendió hacer una obra refinada, pero su sensibilidad para emplear el vocablo debido dio a su prosa una calidad plenamente artística, equiparable a las mejores de la lengua rusa.

Conocía las virtudes de su lengua natal precisamente porque a diario hablaba otros idiomas que no eran el ruso, y cuando quería expresar su pensamiento como escritor utilizaba las palabras de su infancia, que siempre quedan integradas como parte sustancial de la conciencia. Cuando declinaba su vida, cuando ya percibía la lógica disminución de su potencia expresiva, dedicó un poema en prosa a la lengua rusa. Por ser una apasionada invocación de este valioso medio que posibilitó su trabajo de creador, consideramos que merece reproducirse aquí este poema:

«En días de duda, en días de penosas cavilaciones sobre los destinos de mi patria, tú eres mi único sostén y apoyo, ¡oh, grande, poderosa, veraz y libre lengua rusa! Si no fuera por ti, ¿cómo no caer en la desesperación viendo todo lo que ocurre en casa? Pero imposible es creer que lengua semejante no le haya sido dada a un gran pueblo».⁹⁷

Turguénev utilizó experimentalmente la materia que su propia existencia le proporcionaba y así vino a ser representante de una corriente realista que informa la novela occidental aún en nuestros días, y que concibe la literatura

como visiones sectoriales de la existencia humana a través de la imaginación del autor. Para Turguénev, según le dijo a Maupassant, la novela debía prescindir de intrigas o aventuras excepcionales y consagrarse a dar «fragmentos de vida».

Iván Turguénev se relacionó con muchos escritores franceses de la segunda mitad del XIX y en las obras de éstos se suelen encontrar recuerdos del novelista ruso, siempre con un elogio para su talento de amable conversador. En especial, se sentía unido a Flaubert, con quien mantuvo una sólida amistad; los dos escritores coincidían en el método de construir la obra literaria. El ruso era un estilista más espontáneo que el francés y, aunque considerase a *Madame Bovary* como la mejor novela del siglo, estaba distante del exigente método de su amigo, quien pugnaba horas enteras, como es sabido, en busca de una palabra, hasta conseguir un párrafo perfecto. Cuando se reunían, Turguénev hacía el papel de crítico y escuchaba la lectura del borrador de *Las tentaciones de San Antonio*. Pero no sólo le ayudó con su crítica, también le dio a conocer en Rusia, traduciendo al ruso *Herodías* y *La leyenda de San Julián el Hospitalario*. Cruzaron cartas muy cordiales que Turguénev amenizaba con breves noticias de los amigos y de su propia vida, como en ésta del 27 de noviembre de 1878:

«Mi querido viejo, en respuesta a su notita, cuya tristeza me traspasó, hubiera querido caer por Croisset, y si no lo he hecho ha sido por razones mayores. Ha habido que dar sepultura a un viejo amigo de cuarenta años (cuarenta años de amistad), Khaníkov, que se ha dejado morir en Rambouillet, en la más inhóspita casa que yo he visto... Hacía un tiempo pésimo en el Père-Lachaise; abajo, barro, y una especie de granizo o nieve por arriba, una niebla desagradable y sucia alrededor... Les ha costado mucho trabajo hacer bajar el pesado y enorme ataúd a la fosa abierta. He pronunciado algunas palabras de adiós al borde de la fosa, sobre un montón de tierra pegajosa y resbaladiza. Hablé con la cabeza descubierta y cogí un resfriado que me ha impedido salir de mi habitación e ir a Croisset. Sin embargo, voy mejor y con seguridad la semana próxima no terminará sin que me haya visto en su casa de Croisset. Veo desde aquí la sonrisa escéptica que pasa por sus labios; debo confesar que está usted en el derecho de tenerla, y sin embargo, ya verá, ya verá.

»Zola no ha regresado a París. No he visto a Daudet. Goncourt ha venido a casa ayer para que le diera un poco de color local: Rusia meridional, nombres de zingaros, etcétera. Le he encontrado con buena salud, un poco delgado, los mismos ojos brillantes y oscuros, y en absoluto bondadosos. Ha hablado de usted con mucha simpatía.

»Acabo de cumplir sesenta años, mi querido viejo. Es el comienzo de la cola de la vida. Un proverbio español dice que lo más difícil de desollar es una cola; es al mismo tiempo lo que ofrece menos placer y resultados. La vida se hace absolutamente personal y a la defensiva contra la muerte, y esta exageración de la personalidad hace que deje de tener interés, incluso por la persona en cuestión. Pero usted no está tan contento como para que yo venga a añadir esta nota lúgubre; haga como que no he dicho nada. Cuando nos veamos tengo que contarle muchas cosas sobre mis viajes a Rusia y a Inglaterra, así que hágame hablar. Todos aquí están bien y le saludan. Y yo le abrazo. Hasta pronto.»⁹⁸

Ya en 1863 habían comenzado a reunirse en el café Magny con Zola, Alfonso Daudet y los hermanos Goncourt. En el diario de estos últimos encontramos la crónica de su llegada al grupo:

«Comida en el Magny. Charles Edmond nos trae a Turguénev, este escritor extranjero de un talento tan delicado, el autor de las *Memorias de un señor ruso*, el autor del Hamlet ruso. Es un coloso encantador, un dulce gigante de cabellos blancos que tiene el aire bondadoso del genio de una montaña o del bosque. Es bello, grandemente bello, enormemente bello, con el azul del cielo en los ojos, con el encanto de su acento ruso, de esa cantilena en la que hay algo de un negro o de un niño. Emocionado, confiado por la ovación que se le da, nos habla seductoramente de la literatura rusa, que él anuncia encaminada plenamente a estudios realistas desde la novela hasta el teatro.»

Estas reuniones se reanudaron en 1874 a iniciativa de Flaubert y acabaron por ser mensuales en el Magny o en el Riche: «Al servir la sopa se hablaba de literatura, y a los postres, de amor». A veces se unía a ellos George Sand, pocos meses antes de morir. Pero estas reuniones solían ser tristes; todos envejecían y notaban el paso precipitado de los años: «Siento a mi alrededor —decía Turguénev— como un olor de muerte, de nada, de disolución. La

explicación de esto creo encontrarla en un hecho: la impotencia, ahora para mí absoluta, de amar».⁹⁹

Distintos testimonios de la época confirman que por entonces Turguénev no era feliz, como no puede serlo quien, en la edad madura y a través de una constante introspección, llega al conocimiento de su propia vida y en especial al hallazgo de las sutiles y sorprendentes conexiones entre hechos del pasado aparentemente muy dispares; siempre la percepción de esta interdependencia factual reporta sufrimiento. Su inseguridad le hacía muy susceptible; escribía cartas polémicas a los periódicos y a los críticos, se enemistaba con ellos y todo esto aumentaba su melancolía. Fácil es comprender que se trataba de una forma larvada de esa tenencia tanática, según él mismo llegó a entrever, expresándolo con admirable precisión para no estar versado en temas psicológicos, casi adelantándose a teorías posteriores. Una vez, en carta a su amigo el escritor Písemski, le dice: «Mis observaciones de los últimos años me han llevado al convencimiento de que el hastío, la melancolía, la hipocondría, no son sino formas del temor a la muerte».¹⁰⁰

La vejez aparecía con su acompañamiento de enfermedades y decepciones, y nadie mejor que el protagonista de *Lluvias de primavera* expresará esta situación:

«Sería poco más de la una de la madrugada cuando volvió a su despacho. Despició al criado que encendía las velas, se dejó caer en la butaca junto al fuego, cubriéndose el rostro con las manos.

»Nunca había sentido tal cansancio físico y moral. Había pasado la velada en compañía de amables mujeres y hombres inteligentes. Alguna de ellas era bonita; casi todos ellos tenían talento e ingenio; él mismo era un conversador ameno y hasta brillante. Y sin embargo, nunca había hecho presa en él con fuerza tan irresistible ni le ahogaba tanto aquel *taedium vitae*, como decían los romanos. De haber sido más joven, hubiera llorado de melancolía, de aburrimiento, de rabia; una amargura áspera e hiriente como la del ajeno llenaba toda su alma. Algo obsesivo y odioso, desagradable y agotador le rodeaba por todas partes como una oscura noche de otoño; y no sabía cómo librarse de aquella oscuridad, de aquella amargura. No había que contar con el sueño: sabía que no podría dormir...»

Aun a los sesenta años, el gran escritor seguía siendo un adolescente perdido en el mundo concreto de los adultos. Muchos aspectos de la vida literaria parisiense no los comprendía y le causaban sorpresa; se extrañaba de cómo se atacaban entre sí los escritores, de la libertad con que hablaban de las mujeres, de su indiferencia por la moral. De su sensibilidad, que de forma tan evidente debía de ser percibida, nos queda el precioso testimonio de la necrología que hizo Guy de Maupassant dos días después de su muerte: «... era inverosímilmente ingenuo, este novelista genial que había recorrido todo el mundo, conociendo a todos los grandes hombres de su siglo, que leyó todo lo que un ser humano puede leer, y que hablaba, tan bien como la suya, todas las lenguas de Europa, se quedaba sorprendido, estupefacto, ante cosas que no extrañarían a un colegial de París [...] Acaso su extremada rectitud y su amplia bondad instintiva le hacían sentir una especie de contrariedad al contacto con la tosquedad, los vicios y las dobleces de la naturaleza humana: mientras que su inteligencia, al contrario, cuando soñaba, solo, ante su mesa, le hacía comprender y penetrar la vida humana hasta sus secretas vergüenzas».¹⁰¹

También el escritor ruso Yákov Polonski, en carta a Galpérin-Kaminski, el eslavista francés que publicó los volúmenes con la correspondencia de Turguénev, constató la ambigüedad de su personalidad: «Turguénev era una naturaleza compleja. Su alma era la de un hombre, la de una mujer y la de un niño».

Salve, solitaria vejez

El 8 de junio de 1880 centenares de personas se reunieron en Moscú, en el cruce del bulevar Strastnói con la avenida Tvérskaya, para asistir a la inauguración de un monumento a Pushkin. Con motivo de haberse cumplido los cien años del nacimiento del poeta, se le hizo un gran homenaje nacional y su estatua se alza todavía en aquel lugar. Se celebraron actos a los que fueron invitados muchos intelectuales, entre ellos Turguénev. Existen numerosos testimonios de lo ocurrido aquel día y entre ellos parece curioso el de la hija de Dostoyevski: «Todos los escritores, todas las personas de cultura de Rusia acudieron a esta apoteosis. Turguénev vino desde París y fue muy agasajado por sus admiradores. Logró un gran éxito en la velada literaria y eclipsó a Dostoyevski. Pero mi padre tuvo su desquite en la solemne sesión de la Sociedad de Literatura. Turguénev, que hasta entonces se limitaba a saludarle con frialdad, se conmovió profundamente y acercándose a él le estrechó con efusión la mano».¹⁰² Con este gesto de cordialidad ambos escritores se despedían, en realidad, para siempre; Dostoyevski falleció siete meses después.

Casi todos los años Turguénev iba a Spásskoye en primavera o a principios de verano; allí se reunía con amigos y organizaba cacerías, pero las dolencias físicas progresaban y periódicamente reducían a la inmovilidad a aquel constante viajero. Siempre se había lamentado de enfermedades aun sin haber llegado a la edad en que éstas son verdaderas, pero ahora los ataques de gota le torturaban y en algunas épocas le obligaban a estar en cama. Ya el 30 de agosto de 1877 le había escrito a Flaubert: «No soy sino un vasallo de la gota. Esto quiere decir que me ha vuelto con violencia desde el mes de junio,

cuando comimos juntos, y desde aquel momento quedé inutilizado».

Ese mismo año transcribe ese estado de ánimo en su diario y utiliza la misma descripción en una carta a Polonski; desgraciadamente, este *Diario* desapareció después de su muerte: «Estoy de nuevo sentado a mi mesa y abajo mi amiga canta algo con voz cascada y en mi alma hay más sombras que en una noche oscura. Se diría que la tumba tiene prisa por tragarme. Cómo, en rápido instante, pasa el día, vacío, sin propósitos, sin color. Y he aquí que hay que volver a acostarse. No tengo ningún derecho, ningún deseo de vivir. Nada que hacer, nada que esperar e incluso nada que desear».¹⁰³

También por estas fechas, escribía a su hermano: «asisto a mi propio entierro»; sin embargo, quien murió meses después fue Nikolái. Los dos hermanos estaban distanciados, pero ello no impidió que Turguénev se entristeciera por su muerte, y de nuevo escribe a Flaubert:

«He recibido ayer la noticia de la muerte de mi hermano; me ha dado mucho pesar, retrospectivo y personal. Nos veíamos raramente, y no había nada en común entre nosotros... pero un hermano... es a veces menos pero distinto que un amigo. Menos fuerte y más íntimo.»¹⁰⁴

En estos meses experimenta una profunda decepción ante la fría acogida de la novela *Tierras vírgenes*. Escribe menos; de esta época son los cuentos *El hombre de las lentes ahumadas*, *Retratos antiguos*, los *Recuerdos de Belinski* y la extraña novela corta *Canto de amor triunfante*, en que aflora la idea de la seducción, por medios mágicos, de una mujer casada, en el ambiente de la Italia renacentista, lo que aún hace más inusitada esta postrera manifestación de sus obsesiones amorosas.

La muerte de su amigo Gustave Flaubert le afectó extraordinariamente, precipitando su decadencia. Conmovido, escribía a la sobrina de Flaubert, madame Commanville: «He recibido el golpe de la manera más dura, aquí, hace unos días, abriendo un periódico... La muerte de su tío ha sido una de las penas que he experimentado en mi vida y no puedo acostumbrarme a pensar que no le volveré a ver». En un viaje que hizo a Rusia se encargó de recaudar dinero para erigir en Ruán un monumento al autor de *Madame Bovary*, pero esta iniciativa motivó una serie de ataques por parte de los grupos nacionalistas, que también le criticaban por sus contactos con jóvenes

revolucionarios cuando iba a San Petersburgo.

No obstante estos percances físicos y morales, sigue viajando con extraña frecuencia. Incluso en la primavera del año 81 va a Rusia, sin vacilar ante un desplazamiento tan largo e incómodo; ésta sería la última visita a su país. Desde 1879 le había aparecido en un omóplato una inflamación que le intentaban reducir con cataplasmas y fricciones y que fue el primer síntoma del proceso canceroso que le ocasionó la muerte. A fines del 82 describe así su estado de salud: «Me ha sobrevenido desde hace casi seis meses una angina de pecho gotosa que me causa vivos dolores y me impide andar y tenerme en pie más de cinco minutos seguidos».¹⁰⁵

Escribió por entonces sus famosos *Poemas en prosa*. Muchos fragmentos de sus relatos podrían también ser considerados prosa lírica, al poseer una autonomía poética dentro del contexto de la obra; pero estos *Poemas en prosa* tienen la brevedad, la explosión emocional de la auténtica poesía, tal como habían sido sus primeros poemas y como ahora eran los últimos, al acabar su vida. Fueron escritos entre 1877 y 1882 y apareció una serie de cincuenta en *El Mensajero de Europa*, de San Petersburgo, publicados a finales de este último año. Pero el eslavista francés André Mazon, estudiando los documentos del escritor en posesión de los nietos de Paulina Viardot, encontró en 1929 treinta y un poemas inéditos. En el prólogo que Mazon escribió para esta edición, los consideraba «las piezas que Turguénev apreciaba más, las más íntimas, que había guardado para sí».¹⁰⁶ Y lo eran, en efecto. En una carta a la actriz María Sávena habla del carácter personal de algunos de ellos y se percibe su deseo de mantenerlos inéditos:

«En el número de diciembre de *El Mensajero de Europa* podrá usted leer cerca de cincuenta de esos poemas de los que le leí dos o tres en Spáskoye. Pero los otros que leí a usted no serán publicados. Los he excluido porque son demasiado personales. Todos los fragmentos personales están omitidos. Por ahora, todo esto es un secreto, así que no diga nada.»¹⁰⁷

Al publicarlos, el autor quiso darles el título general de *Senilia*, determinando su contenido como fruto de senectud; no obstante, la perfección del lenguaje y la belleza de las imágenes hablan del gran escritor, aun en los meses de tenaz lucha contra la enfermedad. Acaso por su misma sensibilidad

exacerbada, poseen una emotividad dolorosa, sordos reproches por la inevitable vejez, breves recuerdos del pasado, de su juventud, destellos de emociones fugaces, que siempre le acompañaron, ante el paso incontenible del tiempo que le conduce hacia el fin. En una carta a Botkin, en abril del 59, le contaba que, estando una vez en el Corso de Roma, durante los Carnavales, había oído una voz femenina que decía «Addio, vita!», nunca había olvidado aquel grito y años después revive esta impresión en el poema en prosa «Me levanté»: una noche, estando dormido, le despertó la sensación de que alguien le llamaba por su nombre, pero al otro lado de la ventana sólo había silencio y oscuridad. De pronto, a lo lejos, oyó una voz que se acercaba y se alejaba rápidamente, repitiendo: «Adiós, adiós»: «Era mi pasado, toda mi felicidad, todo cuanto yo había deseado y querido, que se despedía de mí para siempre y de modo irrevocable».

Varios de estos poemas son evidentemente sueños con todas las características del material onírico, con su carga de misteriosa información. Su estudio es imprescindible para adentrarse en la complejidad de su mundo subconsciente: sueños de angustia, de persecución, de peligro inminente. Un grupo de personas está reunido en una habitación y por la ventana contemplan cómo el suelo en el exterior va desapareciendo y en su lugar avanza un mar amenazador que pronto les sepultará («El fin del mundo»). Otro grupo, en habitación parecida, ve entrar por la ventana una enorme libélula que vuela con ruido sordo y que espanta a todos. A un joven, que no parece sentir el peligro, el insecto le clava el aguijón entre los ojos y le mata («El insecto»).

Otros poemas son verdaderos documentos biográficos, plenos de esa conciencia fatalista que tantas veces se descubre en su obra; consideraba al ser humano un fenómeno más de la infinita naturaleza, quizá surgido de una casualidad; su porvenir en el mundo, como especie, es efímero: un instante de luz, de vida, de calor, sólo a eso puede aspirar, y luego... el silencio. La naturaleza se muestra indiferente ante el frágil ser que se juzga rey de la creación y cuya importancia no es mayor que la de un insecto. En el poema titulado «Naturaleza» cuenta cómo entró en una inmensa bóveda subterránea y encontró allí a una diosa que se ocupaba de aumentar la fuerza de las patas de una pulga sin conceder mayor importancia al hombre que ante ella se creía

objeto de sus cuidados.

Sólo así, abdicando él de toda pretensión de grandeza, llega a identificarse con los animales, hermanos naturales del hombre. En «El perro» y en «La travesía» encontramos esta identidad, con la certidumbre de que el hombre apenas se diferencia de las otras especies zoológicas. En el primero de estos poemas, él ve en los ojos de un perro la misma inquietud que en los suyos:

«Estamos dos en la habitación, mi perro y yo. Fuera ruge una terrible y furiosa tormenta. El perro está sentado delante de mí y me mira fijo a los ojos. Y yo también le miro a los ojos.

»Se diría que quiere decirme algo. Es mudo, sin palabras, él no se comprende pero yo le comprendo.

»Yo comprendo que, en este momento, en él y en mí hay un único sentimiento, que entre nosotros no existe ninguna diferencia. Somos iguales; en cada uno de nosotros arde y brilla la misma temblorosa llamita.

»La muerte vendrá, nos llevará con sus frías y enormes alas...

»Y será el final.

»¿Quién distinguirá en cuál de nosotros exactamente ardió la llamita?

»No, no son un animal y un hombre que se miran...

»Son dos pares idénticos de ojos fijos uno en otro.

»Y en cada uno de esos pares, en el animal y en el hombre, una única vida que se aferra temerosa a la otra»¹⁰⁸.

En «La travesía» cruza en barco el Canal de la Mancha y los chillidos de un mono atado en cubierta atraen su atención. Coge la mano que el animal, asustado, le tiende; rodeados de niebla, sobre un mar peligroso, los dos se hacen compañía, se prestan la protección de su contacto como dos huérfanos abandonados; ambos son hijos de una naturaleza impasible.

En general, los *Poemas en prosa* revelan los años finales, su lenta decadencia y cómo la enfermedad aumentaba las habituales ideas melancólicas aunque no se mermasen sus posibilidades expresivas. Es fácil entrever en alguno de ellos el reflejo de los últimos episodios de su vida, como los que hacen referencia a ciertos amores seniles («La piedra», «La rosa», «¿De quién es la culpa?»).

El estreno en 1879 de la comedia *Un mes en el campo* actualizó sus

personajes, que cobran un interés especial si se tiende un paralelismo entre su proceder y ciertas vivencias del autor, y renovó la expectación por esta obra que había encontrado en la censura tan tenaz oposición.

Nuevamente, en el escenario aparecen –como quedó explicado en el capítulo 4– los nobles ociosos que veranean en el campo, que juegan a las cartas o charlan y pasean por el jardín. Entre ellos, Natalia, la señora casada, joven y coqueta, y Rakitin, el amigo leal que vive con el matrimonio, enamorado de ella sin grandes esperanzas, con una pasión equilibrada pero de total entrega. Es un amor resignado y platónico; en una conversación íntima con ella le dice unas palabras que parecen ya leídas en las cartas de Turguénev: «Yo estoy en sus manos..., haga de mí lo que quiera», aunque percatándose, como se dice a sí mismo, de que su posición resulta bastante «grotesca y hasta despreciable». Natalia cree sentir por Rakitin una amistad «pura y sincera», pero es más bien una costumbre o una distracción; reconoce que es muy bueno, valoración susceptible de escaso efecto pues, según le manifiesta, su inclinación hacia él no la emociona ni la estremece, «usted no me ha hecho llorar nunca». En cambio, a ella le gusta zaherirle (Rakitin dice: «Usted juega conmigo como un gato con el ratón») y le hace objeto de sus rabietas («a veces gusta mortificar a quien amamos»).

Rakitin comprueba que ella está constantemente irritada y lo atribuye a que se ha cansado de él y le considera aburrido. Natalia se enamora de un joven preceptor de su hijo, y se lo disputa a Vérochka, muchacha huérfana que vive en la casa. Rakitin comprende los sentimientos de su amiga y está dispuesto a marcharse, pero el marido sorprende una escena entre ambos y también él se percata de cuál es la relación que les une. El marido y Rakitin, que son viejos amigos, mantienen una conversación en que no aparecen en absoluto celos y rivalidades sino una cordial comprensión («creo que desde que el mundo es mundo no ha habido un diálogo como éste entre dos amigos», dice el marido), mediante la cual pretenden salvar la felicidad de todos. Pero la actitud obstinada y egoísta de Natalia ha dañado los lazos que retenían juntos a estos personajes y tanto Rakitin como el profesor deciden marcharse, y la huérfana, para alejarse de la tutora, que los ha decepcionado a todos, se casará con un pretendiente al que no quiere.

En este juego de sentimientos, el valor documental radica en Natalia y Rakitin, tanto en los diálogos que sostienen como en las líneas de los caracteres. María Sávina, al recordar el gran éxito de su consagración como actriz en el estreno de la comedia, cuenta: «Comprendí que Turguénev tenía poco interés por Vérohka y consideraba a Natalia Petrovna como el personaje más importante de la obra. Porque Natalia existía entonces en la vida real. He olvidado su apellido, pero cuando estuve en Spásskoye, incluso

Turguénev me mostró su retrato. Y añadió: “Rakitin soy yo. Siempre he sido el amante desafortunado de mis novelas”». ¹⁰⁹

Iván Turguénev conoció muchas mujeres, pero ¿de cuál de ellas podía tener su retrato en Spásskoye si no era de la protagonista de su prolongada historia amorosa? Es de presumir que María sabía muy bien a quién representaba Natalia, pero con tan discreto olvido demostró esta actriz inteligente y sensible su gran respeto por los asuntos privados del escritor.

De la estancia en Spásskoye conservó otras palabras de Turguénev que confirman cómo entre ellos había el sobreentendido de una tercera persona. Él leyó a la actriz varios poemas en prosa, uno de éstos era «esa historia del gran y exclusivo amor por una mujer a la cual le entregó toda la vida y que no habría de llevar una flor o verter una lágrima en la tumba del escritor. Cuando yo le pregunté por qué no podía ser publicado, me respondió: “La puede lastimar”» ¹¹⁰. María no añade más sobre estas palabras, pero queda implícito que ambos sabían a quién se estaban refiriendo. El poema que se menciona es sin duda el titulado «Cuando yo no exista», pero como en la versión que conocemos –la encontrada por A. Mazon– se expresa claramente que es él quien pide a su amiga que no vaya a su tumba y que no le llore, parece haber una contradicción con lo que creyó entender Sávina, o bien, el texto leído en Spásskoye fue modificado. El que conocemos comienza así:

«Cuando yo no exista, cuando todo lo mío se haya convertido en polvo, oh, tú, mi única amiga, oh, tú, a la que amé tan profunda y tiernamente, tú, que de seguro me sobrevivirás, no vayas a mi tumba, allí no tienes nada que hacer...»

Volviendo a *Un mes en el campo*, comprobamos que se incluye en el argumento un episodio tangencial –tentación a la que varias veces se dejó arrastrar Turguénev–, ajeno a la acción y que no está dado por ninguna razón

teatral ni guarda coherencia con su planteamiento psicológico. En el acto primero asistimos a una conversación entre el preceptor y Natalia; ésta le habla de su niñez, lo cual era inconcebible entre una señora noble de la mitad del siglo XIX y un joven pobre, preceptor a sueldo en su casa. Aun aceptando como atenuante de esta actitud poco acorde con la realidad su interés por el profesor, la escena es falsa por su desconexión con la obra. Ella le cuenta que su padre fue un hombre irritable y severo y que todos en la casa le temían; al igual que su hermano, ella se santiguaba cuando él les llamaba a su cuarto. Al hacerse mayor, su hermano rompió con el padre: «jamás olvidaré aquel día terrible», exclama Natalia, «pese a sus tiernas caricias no pudo borrarle las primeras impresiones de mi niñez... Yo le tenía miedo –era viejo y ciego– y nunca en su presencia me sentí libre. Después, esta timidez, esta larga sujeción, acaso no me ha desaparecido totalmente hasta ahora... Yo sé que a primera vista parezco, ¿cómo decirlo?, fría [...] Y sólo quería decirle a usted que sé por propia experiencia qué bueno es para un niño criarse libre».

Esta alusión a problemas infantiles resulta tanto más forzada cuanto que en el proceso argumental no se vuelve a mencionar la educación del hijo de Natalia. Igualmente, la niñez de ésta tampoco juega papel alguno en una trama de amores frustrados que recuerdan el teatro de Chéjov con sus incomprensiones y soledades... Ese padre terrible evoca a Manuel García con su violento temperamento, acaso recordado así en alguna confidencia de Paulina a Turguénev, o bien es Varvara Lutovinova enmascarada tras la transmutación que hace su hijo. Y ese hermano de Natalia podría ser otro hermano que un día asistió a la violenta escena de ruptura con la madre antes de abandonar ambos la casa de Spásskoye...

Pero es comprensible que Turguénev considerase a Natalia como el personaje más atrayente de la comedia; en él había fundido, con toda seguridad, observaciones obtenidas a cambio de sufrimiento y decepción.

Una comparación entre las varias versiones que tuvo esta obra teatral sería aconsejable para descubrir si progresivamente en ellas los personajes Natalia y Rakitin habían ido acentuando rasgos de su actuación, una, como mujer frívola y distante, y otro, como sometido y consciente de ello. Pero este estudio no se ha hecho: quizá los biógrafos de Turguénev han preferido no

penetrar en los meandros de tales secretos. Pero hay un parlamento desolador en el acto V que parece imposible que fuese escrito por un joven de treinta años, como tenía Turguénev al hacer la primera versión, ya que parece fruto de una experiencia no muy optimista: Habla Rakitin:

«¡Quiera Dios que conserve usted durante mucho tiempo tan agradables convicciones! A mi parecer, Alekséi Nikoláyech, cualquier amor, tanto dichoso como desdichado, se convierte en una verdadera calamidad cuando te entregas a él enteramente... Espere, es posible que todavía llegue a enterarse usted de cómo saben torturar esas delicadas manecitas, con qué cariñoso cuidado desgarran a uno en pequeños pedazos... Espere. Ya se enterará usted de cuánto odio ardiente se oculta bajo el más fogoso de los amores. Usted se acordará de mí cuando, como anhela el enfermo la salud, anhele la paz, la paz más absurda, la más baja y vil, cuando envidie a toda persona despreocupada y libre... Espere, sabrá usted lo que significa pertenecer a unas faldas, lo que significa estar esclavizado, contagiado... y lo vergonzoso y torturante de esa esclavitud.»

Con motivo de aquel estreno nació la amistad con la actriz Maria Gabrílovna Sáviná, que había representado magistralmente el papel de Vérohka. Turguénev quedó sorprendido de la riqueza de matices que Maria había sabido dar a este personaje secundario; se interesó por la actriz y a las pocas semanas se encontró enamorado de ella, «con ese amor sin esperanzas, amargo, con que se puede amar aún bajo la nieve y el frío de los años, cuando el corazón se vuelve no joven pero si inútil e infructuosamente joven».¹¹¹ La amistad con María fue para el escritor un estímulo vital que se manifiesta en cartas a la actriz en las que le propone viajes, estancias en el extranjero, y la invita insistentemente a ir a Spásskoye. Le hacía comprender sus sentimientos con la discreción lógica de un hombre de sesenta y un años que se dirige a una joven de veinticinco. Abrigió esperanzas de que aquel conocimiento pudiera pasar a algo más, a un cierto grado de intimidad, según se constata en una carta que le dirige en mayo del año 80:

«Me engaño creyendo que pienso en la celebración del aniversario de Pushkin y de pronto me doy cuenta de que mis labios están murmurando “Qué noche podía haber sido... Pero lo que ocurriera después sólo Dios lo sabe”. Y

al mismo tiempo viene la certidumbre de que esto jamás se hará verdad y de que un día me iré al país desconocido sin llevar conmigo el recuerdo de algo nunca antes experimentado por mí. Por alguna razón me parece que nunca nos encontraremos más. Antes no tenía seguridad de que usted saliera al extranjero, y aún no la tengo, y yo no iré a San Petersburgo en el invierno. Usted no necesita hacerse reproches, llamándome “su culpa”. ¡Ay!, yo nunca seré su culpa. Y cuando nos encontremos dentro de dos o tres años yo seré un pacífico viejo y usted, al fin, se habrá situado y nada quedará de lo pasado. Esto no la afectará a usted mucho porque usted tiene toda su vida por delante y la mía queda atrás, y aquella hora en el tren, cuando me sentí casi como un joven de veinte años, fue el último parpadeo de la lámpara sagrada. Es difícil incluso explicar qué clase de sentimiento ha despertado usted en mí. ¿Estoy enamorado de usted? No lo sé, en el pasado estas cosas eran diferentes. Este irresistible deseo de fusionarse, de poseer –y de entregarse–, cuando incluso el estímulo de la carne se pierde en una especie de llama radiante; probablemente estoy divagando, pero hubiera sido inmensamente feliz si sólo, si sólo...

»Y ahora, sabiendo que esto no es posible, no podría decir que me siento desgraciado o incluso especialmente triste, pero lamento profundamente que esa noche encantadora se haya perdido para siempre, sin rozarme con sus alas. Estoy triste por mí y me atrevo a añadir que por usted también, pues estoy seguro de que usted no habría olvidado la felicidad que pudo darme.»

Pero Sávina obró con gran discreción, resistiendo las veladas proposiciones, siempre consagrada a su vocación teatral, en la que más tarde destacaría por su gran talento.

A los miembros de la familia Viardot trascendió este enamoramiento y Claudie hacía bromas a Turguénev a propósito de la actriz. Él se justifica y en carta desde Rusia le anuncia que todo aquello ha pasado y se refiere a María como si al amor hubiera sucedido un rencor, ya que en aquellas semanas estaba enfadado con ella por no contestar a sus cartas: «Su boca de pez, su nariz vulgar y su voz canalla me hacen olvidar sus ojos, que son bellos y vivos, pero no buenos», y añade en alemán: «Está olvidada y pronto desaparecerá para siempre».¹¹² Sin embargo, las fotografías que existen de

María Sávena desmienten esta descripción; era muy bella, con una fisonomía simpática y seria y ojos efectivamente muy expresivos. Bien apreciaba todo esto Turguénev, porque dos meses después de dedicarle esos calificativos la invitó a Spásskoye con otros amigos y allí pasó unos días que fueron para él una época de exuberancia afectiva propia del que había dicho a sus amigos franceses: «Mi vida está saturada de feminidad. No hay libro ni nada en el mundo que pueda ocupar el lugar de la mujer». Pero al fin comprendió que era una ilusión irrealizable y que toda aquella exaltación carecía de futuro. En 1882 María estuvo en París para un tratamiento médico y Turguénev la acompañó por la ciudad; ella quedó desagradablemente impresionada de la situación del escritor en casa de los Viardot. Poco después se casaba en segundas nupcias y Turguénev lo aceptó resignadamente y siguió escribiéndose con ella hasta que la enfermedad se lo impidió.

Una observación parecida a la que hizo Sávena, sobre cierto abandono en que estaba Turguénev, fue la de un escritor ruso, Anatoli Koni, que se extrañó de la suciedad que imperaba en las habitaciones que ocupaba el escritor en la casa de la rue Douai. Incluso le faltaban botones en el abrigo, pero de tales deficiencias Turguénev no parecía darse cuenta, como tampoco percibía, en aquella época, o aparentaba no percibir, la decadencia de la voz de Paulina. En las veladas musicales, los invitados, al terminar ella de cantar, aplaudían por cortesía, pero el ruso se mostraba ingenuamente entusiasmado.

Así llegaba el fin de una vida altamente rica y variada que aún hace valorar más sus infinitas facetas humanas y, sin contradecir la impresión inicial de esta breve biografía de una personalidad introvertida y compleja, se impone la aceptación de que su trayectoria fue la propia de un gran escritor, consagrado al constante trabajo creador, a la lectura, a los cambios literarios, al acontecer político, a los contactos con personas de las más distintas clases, de las que a veces era amigo y otras enemigo. Cercado por el gran problema íntimo que marca su existencia, le vemos durante años dedicarse a una intensa vida de relación, con asistencia a actos benéficos, conciertos, reuniones de alta sociedad, citas con amigos de juventud. En 1879 fue nombrado Doctor honoris causa por la Universidad de Oxford. En 1875 creó una biblioteca con libros de su propiedad, que durante muchos años fue en París un centro de

estudios rusos. Cuando los nazis ocuparon Francia, en 1940, se llevaron sus fondos a Alemania y allí desaparecieron, y sólo en 1959 volvió a abrirse, con nuevas adquisiciones, conservando el nombre de su fundador.

Desde muy joven sostenía contacto epistolar con numerosos amigos y literatos, tanto rusos como de otras nacionalidades, sin contar el largo epistolario con Paulina Viardot; cartas intrínsecamente literarias, muchas de ellas extensas, llenas de datos y noticias valiosas sobre la vida privada y actividades profesionales. De su número dará idea el que, en la edición de Moscú de 1961-1968 de sus obras completas, éstas comprenden quince tomos, y sólo el epistolario ocupa otros trece. Se calcula que las cartas recuperadas hasta estos años últimos serán aproximadamente unas siete mil, aunque pueden aparecer más.

Turguénev permaneció en Bougival hasta mediados de octubre del año 82 y luego se trasladó a París. Durante este período sólo escribe un relato, *Un desesperado*, y los últimos poemas en prosa de la segunda serie. Los dos que tienen fecha posterior, noviembre de este año, son los titulados «Ua... ua» y «Mis árboles»: en el primero cuenta cómo en su juventud tuvo la intención de suicidarse pero desistió de hacerlo al oír el llanto de un niño que le reconcilió con la imagen humana, esta vez representada en una pareja de pastores con la criatura en brazos; y en el segundo, Turguénev visita a un amigo enfermo y ambos pasean por una alameda de grandes árboles centenarios a los que aquel anciano llama «mis árboles», como si su breve vida y débil figura le permitieran tener algún poder sobre ellos y equipararse a las descomunales fuerzas de la naturaleza.

Un fin

Como presentimiento de un final próximo, Turguénev escribió en agosto de 1882 el relato *Clara Mílich* para ahondar en la frustración del amor. Los amantes no llegan a consumir su amor sino cruzando la frontera de la muerte. Así ponía fin al tan repetido tema de las indecisiones amorosas y cerraba el círculo abierto en su juventud cuando describió por primera vez al hombre vacilante, paralizado ante la acción, ante el sexo, ya fuese por exceso de reflexión, por la política represiva o por la timidez, que bloquea la capacidad de resolución con su duro aunque sutil freno.

Después de la muerte era el título, que el editor aconsejó cambiar por *Clara Mílich*: es la historia de una expiación, el arrepentimiento tardío de quien ha frustrado el naciente amor de una mujer y no ha cedido con espontaneidad a los placeres y riesgos de la pasión. La gran fantasía de esta novela corta es un desafío a la crítica más perspicaz, porque de sus páginas parece trascender alguna incógnita que escapa a un conocimiento total, como siempre ocurre cuando se intenta abordar el alma humana.

Un suceso ocurrido en Rusia a fines del año 81 conmovió especialmente a Turguénev: una actriz bella y joven, Yevlalia P. Kádmína, se había envenenado durante una representación y los espectadores presenciaron los primeros síntomas de la muerte. El tema debió de parecerle sugerente y pidió algunos datos sobre la actriz, además de su fotografía, y con esta información volvió a recrear un tipo de mujer apasionada. Más que en otros relatos, es en éste donde se descubre cómo le atraía literariamente la mujer decidida, y al insistir en ella un año antes de morir, toma el valor de epílogo a una antigua obsesión.

Parece como si Turguénev hubiera querido evocar, a través del trágico

destino de aquella actriz, a otra mujer cuyo tipo físico y carácter admira y a la que presenta así en su relato: «... una muchacha de unos diecinueve años, alta, bien formada, un poco ancha de hombros, morena, de tipo judío o gitano, los ojos pequeños y muy negros bajo unas cejas espesas que casi se juntaban por encima de la recta nariz, quizá algo corta, los labios finos, de curva elegante, y una enorme trenza negra, la frente era estrecha, dura, inmóvil, como de piedra, las orejas minúsculas [...] el conjunto del rostro era de reflexión, casi severo, mostrando una naturaleza acaso limitada en bondad e inteligencia pero indiscutiblemente dotada».

Es Clara, que atrae e intimida a Arátov, el joven casto y reservado protagonista del cuento, cuando la conoce en un recital donde ella canta con vehemencia aunque sin demasiada escuela. Ella le mira fijamente y él se siente inquieto y hasta irritado por su fisonomía extraña que instintivamente rechaza: «la pura imagen que surgía entonces en su alma estaba sutilmente velada por otra imagen, la de su difunta madre, a la que apenas recordaba pero de la que conservaba un retrato como un sagrado tesoro». Para él, la mujer esperada habría de tener un rostro como el de su madre. «Pero aquella morena de cabellos espesos y ligero bozo que sombreaba el labio; aquel ser imaginativo y quizá no bueno, aquella gitana (Arátov no podía encontrar una expresión peor), ¿qué era para él?». Con ella el amor no sería un sueño impreciso sino una auténtica pasión, a la cual Arátov teme.

Al final de su vida, Turguénev revivía la figura de una «gitana» que reúne los rasgos de aquellas otras muchachas, audaces, voluntariosas, que él admiró. Arátov se hace así el exponente de esas tensiones ambiguas del escritor: «A pesar de todo, Arátov carecía de energía para apartar de su mente a la pálida gitana, cuyo canto, cuya declamación y cuyo aspecto inclusive no le agradaban. Se extrañaba y se acusaba de ello».

En el momento en que el joven ve actuar a Clara (también Turguénev había encontrado su ideal femenino en una cantante que aparecía en un escenario), queda bajo su influencia casi mágica, poseído por ella; sensación que experimenta con toda nitidez aun antes de enterarse de que Clara había dicho a una hermana suya: «No encontraré nunca a un hombre como quiero, pero si lo encuentro, lo *tomaré*». ¹¹³

Días después, Arátov recibe una carta anónima dándole una cita y cuyo comienzo es: «Si adivina quién le escribe...». Él lo adivina y acude al lugar indicado pero, inhibido por su timidez, en vez de corresponder a la iniciativa que ha tomado la joven, la trata con frialdad, exagerando la cortesía, no dándose por enterado de lo que significa el deseo de relacionarse con él. Ella le dice desolada: «¿Es posible que mi cita le haya ofendido y que no comprenda nada?». Se aleja bruscamente con lágrimas en los ojos y Arátov queda nervioso y descontento. Percibe que la actriz le interesa aunque en apariencia la haya rechazado. Pasa cierto tiempo y un día lee en un periódico la muerte de Clara (así también, Lavretski, en *Nido de nobles*, lee la noticia de que ha muerto su mujer), su suicidio por envenenamiento en el escenario del teatro de Kazán, motivado quizá por un amor contrariado.

No era la primera vez que Turguénev hacía suicidarse a un personaje femenino; la frustración para ciertas mujeres es mal consejero. Tras el choque emocional, Arátov intenta justificarse ante sí por las consecuencias de su indecisión, al igual que los protagonistas de *Rudin*, *Asia* o *Lluvias de primavera*, pero en este caso aparece un fuerte sentimiento de culpa y el anhelo de hacerse perdonar, proponiéndose una entrega total a la que había humillado con su frialdad... «Pasó junto a mí un ser extraordinario y no supe verlo, lo rechacé».

La noche siguiente Arátov tiene un sueño siniestro, el mismo que constituye el poema en prosa titulado «Encuentro» y que hace pensar que *Clara Milich* es en gran parte una creación onírica: él camina por una llanura pedregosa bajo un cielo oscuro. De pronto ve delante, en el sendero, una mancha clara que se concreta en la figura de una mujer esbelta y bien formada, vestida de blanco y con la cabeza cubierta por un lienzo. Le parece bella, la desea y quiere alcanzarla; anhela verle los ojos, y corre tras ella con una alegría teñida de temor.

La mujer se aleja rápida hasta que en el camino aparece una piedra grande y plana junto a la que se detienen los dos. Ella se vuelve pero carece de mirada: tiene los ojos cerrados; le niega la necesaria mirada que establece la comunicación y que abre una puerta al amor y a la intimidad del otro. Su rostro y sus brazos son tan blancos que pueden ser los de una muerta, o los de una

estatua de mármol, y como una estatua funeraria se deja caer sobre la losa que les corta el camino. Le invita a que se tienda a su lado y así lo hace él con las manos cruzadas, castamente, sobre el pecho, y al momento se siente petrificado. La mujer se levanta y da unos pasos, dejándole allí, imposibilitado de seguirla. Se vuelve hacia él y le mira con ojos radiantes y luminosos, risueña; le dice que vaya con ella, riéndose. En su cabeza resplandece una corona de pequeñas rosas rojas. «Pero yo seguía inmóvil y mudo sobre la piedra de mi tumba.»

Al despertar de esta pesadilla, Arátov cree oír una voz que le invita a marchar y él interpreta que no puede ser a otro sitio sino a Kazán, ciudad natal de Clara y donde ésta ha muerto. Va allí y habla con la madre y la hermana, quienes le cuentan detalles de la vida de la joven e incluso le dan una fotografía suya. Entonces se entera de cómo era Clara y de que su padre era un borracho tiránico que la obligó a huir de casa.

Al regresar a Moscú, percibe en su habitación la presencia inefable de Clara, con una intensidad que él atribuye a un rasgo común en ambos: su virginidad: «Sí —dijo él en voz alta—, está intacta y yo también estoy intacto... Eso es lo que le ha dado ese poder».

Un segundo sueño viene a añadir nuevo simbolismo al relato. Arátov se encuentra en una magnífica finca de la que es dueño, pero se dice: «Tanto bienestar acabará mal». Los excelentes caballos le enseñan los dientes y las manzanas caen podridas de las ramas. «El mal, el mal se acerca.» El mayordomo le propone un paseo por el lago y él no quiere, pero se encuentra dentro de la barca, donde hay un ser pequeño, con una botellita en la mano, que le dice: «No se inquiete, no es nada. Sólo es la muerte», y la barca se lanza a un rápido viaje en el que ve a Clara tomando el veneno...

Por fin, ésta se presenta aquella noche. En la oscuridad se oye un murmullo: «Rosas, rosas», y la actriz se materializa y está vestida de negro, con un gesto severo, sin querer mirarle. Él le pide perdón: «Si comprendes cuán amargamente me arrepiento de no haber comprendido, de haberte rechazado [...] yo, que hasta hoy no he amado ni conocido a ninguna mujer; si tú sabes que después de tu muerte te he amado apasionadamente...», le ruega que vuelva hacia él los ojos, igual que angustiosamente Turguénev quería ver

las pupilas de una mujer que le llevaba a la tumba, en otro poema en prosa titulado «La vieja». Clara le mira con una expresión de triunfo y sonríe ante esa confesión de amor y de castidad –estar «intacto»–, valor inesperado al que alude Arátov y que, si quisiéramos interpretarlo en función de la propia experiencia de Turguénev, sería de arduas derivaciones. Él comprende que le ha perdonado y le pide que le lleve con ella: «yo soy tuyo, y tú eres mía». Se besan, sellando así la reconciliación entre el hombre vacilante y la mujer apasionada. Arátov muere feliz unos días después, vencida su antigua reserva ante la mujer que al entregarle su amor parece arrastrarle a la muerte.

Fácilmente se establece en esta novela la vinculación con residuos subconscientes, y no sólo por el hecho de utilizar dos sueños que tiene el protagonista, sino porque queda explícito que, en la conciencia de Arátov, se superpone veladamente el amor a su madre y a Clara. Cuando ya ésta ha llegado a apoderarse misteriosamente de su enamorado, él parece que quiere borrar la opción del amor a su madre. Contempla la foto de Clara en el estereoscopio pero la fisonomía le parece poco precisa: «El retrato de la madre estaba colocado precisamente sobre el estereoscopio, lo besó y lo encerró con cuidado en un cajón de la mesa. ¿Por qué hizo esto? ¿Acaso porque este retrato no debía encontrarse cerca de la otra mujer... o por otra razón? Arátov no habría sabido decirlo». Al quitarlo de la pared donde siempre lo tuvo, elimina la imagen materna para sustituirla por otra imagen femenina, y esta decisión debe de ser tan grave que sólo la toma unas horas antes de morir.

Acaso sea ya imposible acceder al secreto que guarda el patético poema en prosa «Encuentro», al que nos hemos referido, que Turguénev no quiso publicar y que André Mazon encontró entre sus papeles inéditos como unidad independiente. En ambas versiones se indica que la mujer misteriosa que le atrae hacia la tumba tiene un rostro desconocido y, pese a su belleza, la interpretación inmediata es que se trata del símbolo de la muerte, lógica alegoría de quien vio a la mujer como un ser fatal y se sintió frustrado en la realización del amor. Toda clave de un sueño es propiedad exclusiva de quien lo soñó, pero, no obstante, se diría que es una alegoría del amor imposible, que éste sólo puede lograrse en los dominios de ultratumba y que aun allí la

mujer no renuncia a ser incitante y esquiva, a reír burlona de la inmovilidad del hombre, a ser ella pura piedra. Las rosas que, en el último momento, la coronan se prestan a ser interpretadas como símbolo erótico, de juventud y primavera, pues así las determina Turguénev en otro poema —«Qué bellas y frescas estaban las rosas»—, en contraposición éstas a la noche interminable del enfermo.

La presencia de un espectro, dispuesto no sólo a exigir cuentas —pues ésa parece ser la misión de los aparecidos—, sino a atormentar con su persecución a los mortales, se trasluce que era un temor de Turguénev, o, al menos, tal aparece en su obra y claramente descubre en su poema «La maldición»: leía el *Manfredo* de Byron y, al llegar al pasaje en el que el espectro de la mujer maldice a aquel que la dañó —acaso en una relación incestuosa—, el autor cuenta que se estremeció ante las terribles palabras. Éstas son una amenaza alucinante, en especial para un hombre que huye de la dependencia y el sometimiento a la mujer; ésta le anuncia que no se separará nunca de él: «Por un poder para ti desconocido, nunca podrás estar solo, estará mi alma sobre ti. ¡Te invoco! Y te obligaré a ser tu propio infierno» (acto I, escena I).

Una obsesión de este tipo debió, probablemente, de acompañar a Turguénev tal como está dicho en el *Manfredo*: «Hay sombras que no se desvanecen, hay pensamientos que no puedes ahuyentar»; el fantasma materno, al que se debe la vida y, sin embargo, se teme, en la fantasía infantil. Cuando tenía sesenta años resucitó una antigua pesadilla, un típico sueño de terror, acerca de una vieja amenazadora —inequívoca representación de la «madre mala»— que le sigue implacablemente y le empuja a la muerte. Es un poema que escribió en los mismos días en que redactó «La maldición» y «Encuentro», en febrero del año 78, y se titula «La vieja», con una estructura similar a la del otro sueño que incluyó en *Clara Milich*. He aquí su texto, completo, por ser un curiosísimo y emotivo documento:

«Yo marchaba por un inmenso campo, solo.

»Y de pronto me sorprendió percibir unos pasos leves, cautelosos, a mi espalda... Alguien venía siguiéndome.

»Me volví a mirar y me encontré con una viejecita menuda, encorvada, envuelta en grises harapos. Entre ellos asomaba la cara de la vieja, amarilla,

arrugada, con la nariz afilada, y sin dientes.

»Me acerqué a ella. La vieja se detuvo.

»—¿Quién eres? ¿Qué necesitas? ¿Eres una mendiga? ¿Esperas una limosna?

»La viejecilla no me contestó. Me incliné un poco hacia ella y observé que tenía los ojos cubiertos por una membrana traslúcida, blanquecina, como las de algunos pájaros que así resguardan sus ojos de una luz demasiado fuerte. Pero en la vieja, aquella membrana no tenía movimiento ni descubrían las pupilas, de donde inferí que era ciega.

»—¿Quieres una limosna? —repetí—. ¿Por qué me venías siguiendo?

»Pero la vieja siguió callada como antes y sólo se apartó un poco. Yo le volví la espalda y seguí camino adelante.

»Y otra vez sentí tras de mí aquellos pasos leves, menudos y como furtivos.

»“¡Otra vez la vieja! —pensé—. ¿Qué será lo que quiere de mí? Y mentalmente agregué: Puede que con su ceguera se haya desviado del camino y ahora sigue el ruido de mis pasos con objeto de llegar en mi compañía a lugar poblado. Sí, sí, eso será, sin duda.

»Pero por un instante se apoderó de mi mente una inquietud: me pareció que, lejos de seguirme, la vieja lo que hacía era dirigirme, que me empujaba, ya a la derecha, ya a la izquierda, y que yo, sin querer, la obedecía.

»Sin embargo, continué caminando... y he aquí que delante de mí negrea y aumenta algo como... “¡Una tumba! —pensé—. ¡Es ahí adonde ella me empuja!”

»Me volví bruscamente atrás... La vieja estaba detrás de mí, pero ¡veía! Me miraba con sus grandes ojos malignos, rebosando odio: ojos de ave de rapiña. Yo me incliné hacia su cara, hacia sus ojos, y de nuevo aquella membrana, el mismo mirar ciego y romo...

»“¡Ah! —me dije—. ¡Esta vieja es mi sino, ese sino del que el hombre no puede huir!”

»“¡No poder huir, no poder huir! ¡Qué locura! ¡Hay que probar!”, y me eché a un lado, en otra dirección. Fui deprisa, pero volvieron a sonar tras de mí aquellos pasos leves, cada vez más cerca, más cerca. Y la tumba seguía negreando ante mí.

»Eché por otro lado y otra vez el ruido de los pasos a mi espalda... y aquel bulto negro delante de mí.

»Dondequiera que me volviese, como liebre acosada, siempre lo mismo, ¡siempre lo mismo!

»«¡Párate! –me dije–. La engañaré. ¡No iré a ninguna parte! –y al instante me senté en la tierra.

«La vieja se quedó parada a dos pasos detrás de mí. No la oía, pero sentía que estaba allí.

»Y de pronto miro y aquel bulto que negreaba a lo lejos viene hacia mí.

»¡Dios mío! Vuelvo la vista atrás. La vieja me mira directamente a la cara, y su boca sin dientes se contrae en una risa maligna.

»–¡No te escaparás!»¹¹⁴

Tan distinta y a la vez tan similar a la joven coronada de rosas, esta bruja malvada presenta una particularidad siniestra y reveladora: tiene los ojos cubiertos por una membrana, carece de mirada, esa mirada vehículo del cariño materno. Y, a la vez, es muda, no responde a sus preguntas, su gesto es inexpresivo, propio de la distancia afectiva... Por tanto, le faltan los dos medios de comunicación que unen a la madre con el hijo.

La sombra inquietante de una «madre mala» acompañó toda la vida al que así la soñó, con las habituales tensiones de necesidad afectiva, de nostalgia de un pasado que quisiera volverse a vivir para que fuera más satisfactorio. Nunca Turguénev se libró de la tendencia al pesimismo, ni aun en las coyunturas más favorables; manifestó claros rasgos de depresión, que en su época no estaba definida con tanta exactitud como cien años después, pero que no por ello dejaría de sufrirse. Su misma predisposición a las enfermedades fue natural consecuencia de la carencia de afecto que, por un mecanismo muy profundo, le hace vulnerable al impacto de los numerosos agentes externos. Entre sus aprensiones a las enfermedades está el temor al cólera, mayor que a otras dolencias pues con frecuencia se daban casos en los países que visitaba, y lo corporeizó en un símbolo muy elocuente: «Llego hasta personificar el cólera –escribe en una carta–, lo veo como una decrepita bruja amarillo-verdosa, maloliente y vieja». La percepción infantil de no gozar de cuidados y protección hace vulnerable al individuo que así lo vivió. No se puede, sin

grave daño emocional, llegar a la certidumbre de que la madre, aparte de los malos tratos, no es dadora de afecto verdadero, aunque a la vez sea una mujer eficaz, como en el caso de Varvara Lutovínova, a la que ha de reconocerse cultura e ingenio. La herida de tal convicción nunca cicatriza, y por alguna razón el protagonista de *Nido de nobles* dice, refiriéndose a algo ocurrido en sus primeros años: «... me han desquiciado desde la niñez». Conociendo la vida de Turguénev, podemos verle ir, herido, de un país a otro, buscando a través de amistades, de vínculos profesionales, de cuerpos femeninos, de éxitos o decepciones, aquello que no había recibido en la infancia y que sólo es sustituido por el perseverante esfuerzo creador.

La enfermedad final –un cáncer de médula que se encontró al hacerle la autopsia– tuvo sus comienzos a mediados de abril de 1882 y se manifestó con violentos dolores en el pecho y la espalda; quedó imposibilitado de andar e incluso de ir en coche. Con períodos de cierta mejoría fueron pasando los meses y en enero del 83 sufrió una operación para extirparle del vientre un neuroma, pero no mejoró en absoluto; empeoró rápidamente, con terribles dolores, y los calmantes eran ineficaces y debilitaban su cabeza: desvariaba y tenía visiones. Pedía que le dieran un veneno y llamaba a Paulina Lady Macbeth. Del 22 de febrero es la última carta a María Sávina, escrita a lápiz, cuya amistad en aquellos últimos años le había traído un consuelo y un soplo de amor rejuvenecedor:

«Querida María Gabrílovna, aunque tengo derecho a suponer que usted no me ha olvidado por ser un pobre viejo (le escribo desde la cama), yo estaba equivocado. Efectivamente, parece, según los periódicos, que ha tenido tanto que hacer últimamente que no dispuso de tiempo para pensar en escribir cartas. Me alegra su éxito en el extranjero. Pero hoy mi principal fin al escribirle es saber si ha recibido de Stasiúlevich un ejemplar de los *Poemas en prosa* y de la novela *Clara Milich*. Le encargué de esa tarea.

»Naturalmente no tiene sentido pensar en que yo vaya a Rusia. Si el hado quiere que nos encontremos, será en cualquier otro lugar. De todas formas, le deseo de todo corazón suerte y buena salud. Yo no cambio en mis afectos y conservaré el mismo sentimiento por usted hasta el final.»

En abril, la familia Viardot decidió trasladarle a su villa en la finca de

Bouguival, de donde no saldría más. En mayo, Daudet les dijo a los Goncourt: «Charcot me ha contado que la última vez que fue a verle al campo, adonde le han trasladado, le confió que continuamente se veía atacado por soldados asirios que le querían arrojar a las piernas un bloque de piedra de las murallas de Nínive».

No obstante, tenía momentos de lucidez, según lo atestigua la carta que a fines de junio envió a Lev Tolstoi, una carta también escrita a lápiz, y que refleja la angustia de quien se ha consagrado a escribir toda su vida y sabe que va a dejar de hacerlo pronto y para siempre pero conserva la esperanza de sobrevivirse en otro gran escritor:

«Mi muy querido Lev Nikoláyevich, hace mucho que no le escribo porque he estado y estoy, hablo con franqueza, en el lecho de muerte. No tengo cura: pensar en eso es inútil. Le escribo exclusivamente para decirle cuán dichoso he sido de ser contemporáneo suyo y para expresarle a usted mi última y sincera súplica. Amigo mío, ¡vuelva a la actividad literaria! Ese don suyo le viene del mismo lugar de donde todo lo demás. Ah, qué feliz sería si me fuese posible pensar que mi súplica influirá en usted. Yo estoy acabado –los médicos incluso no saben designar mi enfermedad, neuralgia estomacal gotosa–. No puedo andar, ni comer, ni dormir. Bueno. Incluso es aburrido repetir todo esto. Amigo mío, gran escritor de la tierra rusa, atiende mi súplica. Hágame saber si ha recibido este papel y permítame que aún una vez más abrace muy fuerte a usted, a su mujer, a los suyos. No puedo más, estoy cansado...»

En ratos de calma dictó en francés a Paulina una descripción del incendio de aquel barco que le llevaba a Alemania cuando fue a estudiar, hecho ocurrido hacía cuarenta y cinco años. Su memoria, a punto de extinguirse, regresaba a los orígenes cumpliendo esa ley enigmática que revive los recuerdos más lejanos, quizá para vaciarse de todo lo que se deba a la vida. El relato se tituló *Un incendio* y tiene fecha del mes de junio. Quince días antes de morir también dictó a su amiga otro cuento, el último ya, cuyo argumento es la decadencia de un joven noble: *Un final*.

Por su tema y por la sencillez con que está escrito, recuerda las *Memorias de un cazador*; es una emocionante semblanza del hombre que pretende ser

digno sucesor de una estirpe, pero bajo su arrogancia no hay sino presunción e inseguridad. Igual que usa un jactancioso traje circasiano a fin de parecer original, con su audacia simula el saberse indefenso, provoca escándalos, pero en el último momento sus resortes fallan y vive difícilmente entre campesinos que no le respetan. En una ocasión convence a una muchacha para que huya con él pero, cuando el padre se presenta a reclamarla, deja que se marche sin oponerse, porque «tras sacudir la piel de un lobo, se veía la de un conejo». El primer título que llevó el cuento era *Un milano*, pues su final, naturalmente, no es el de un águila sino el de un pájaro habitual en las aldeas: le encuentran sobre la nieve del camino, hendida la cabeza de un hachazo, en el desamparo de una noche de invierno...

Antes, a fines del año 81, Turguénev escribió un relato parecido a éste en el que se conserva su gran penetración psicológica, que aquí no parece estar mermada por la edad. Es el interesante recuerdo de un pariente suyo, un noble que por su conducta alocada y su constante cambiar llega a convertirse en un pordiosero. Su carácter irresponsable y desordenado explica el título, *Un desesperado*, y hay algo trágico y triste en su caída hacia la ruina. Por su belleza literaria también podría considerarse, e incluirse, como continuación de las *Memorias de un cazador*.

Por el proceso natural de la enfermedad o por el efecto de la morfina, su mente se fue apagando. Sufría accesos de furor en los que intentó tirarse por una ventana y ahorcarse con el cordón del llamador; en otra ocasión, arrojó a Paulina un tintero a la cabeza, gesto sombríamente significativo. Dos días antes de morir hablaba de ataúdes que llenaban la habitación y recitaba versos en ruso; desgraciadamente se ignoran cuáles fueron éstos, pues hoy sería un dato precioso que podríamos relacionar con un poema en prosa escrito cuatro años antes. En él se preguntaba lo que pensaría en el momento de morir, y se proponía «idear algún absurdo con el único fin de distraerse de la sombra amenazadora, del negro futuro». Siempre temió morir: en cierta ocasión, reunido con la familia Tolstoi, había bromeado: «Los que tengan miedo de la muerte que levanten la mano», y él fue el primero en hacerlo.

Se ha dicho que la familia Viardot ejerció cierta vigilancia en torno a Turguénev durante este último período de su enfermedad que dificultó la entrada en su habitación de personas amigas. Éstas tenían que enterarse del estado del enfermo por medio del médico, al que esperaban a la puerta de la finca.

A los que le rodeaban en sus últimos días les dijo que se acercasen para despedirse de ellos, «como los zares rusos». Pero no se conoce bien lo que ocurrió en aquella habitación antes de caer en coma y permanecer así cuarenta y ocho horas y morir el 3 de septiembre a las dos de la tarde. No queda un testimonio totalmente fiable de cuáles fueron sus palabras postreras, aunque habitualmente se citan las que dijo a los familiares de Paulina y que se conocen a través de ellos.

Con su muerte hubo dos coincidencias anecdóticas que mencionan los biógrafos: en el verano de aquel año 83, una avenida de abetos que él había mandado plantar se secó; y aún más extraño, el día en que fallecía en Bougival, los retratos de sus antepasados, en Spásskoye, cayeron al suelo, rotas las cuerdas de las que pendían. Y los criados lo interpretaron como un fúnebre augurio.

Su hija no estaba con él. Paulinette, con sus dos hijos pequeños, vivía en Suiza, separada del marido, y sólo recibía envíos de dinero y breves notas que le indicaban el estado de salud de su padre. Del 3 de septiembre se ha conservado una en la que Claudie le anuncia la muerte inminente. Su cadáver fue llevado a la iglesia de San Alejandro Nevski, la iglesia rusa de París en la calle Daru, y allí permaneció hasta que se organizó su traslado a Rusia. El 2 de octubre se reunió en la estación del Este un grupo de rusos y de escritores amigos para hacerle un homenaje antes de la partida del tren que llevaría el féretro. Las palabras pronunciadas por Ernest Renan aludieron a cómo se revelaban en Turguénev las posibilidades de un inmenso país apenas conocido: «Es una honra para esa gran raza eslava, cuya aparición en el escenario del mundo puede tenerse por el más inesperado fenómeno de nuestro siglo, haberse dado a conocer a través de un maestro tan consumado. Nunca los misterios de una conciencia oscura y aun contradictoria fueron revelados con tan maravillosa sagacidad». Después pronunciaron breves discursos el

pintor ruso Bogoliúbov y Edmond About, destacando éste que la estancia de Turguénev en Occidente había facilitado la comprensión de Rusia y las características de su cultura. No aparece entre los presentes el nombre de Guy de Maupassant, pero la admiración que sentía por su amigo la dejó bien patente en la necrología que escribió, la cual demuestra un gran afecto, de los que el ruso sabía ganarse: «Fue uno de los más destacados escritores de este siglo y, a la vez, el hombre más honesto, más recto, más sincero en todo, el más leal que pueda encontrarse».

No bien cruzó la frontera rusa el tren que llevaba el cadáver, comenzaron los homenajes de miles de personas que acudían a las estaciones del trayecto hasta San Petersburgo. Incluso se celebraban rápidos oficios religiosos a pesar de la desconfianza de las autoridades y de las órdenes dadas para cortar las demostraciones de respeto al escritor liberal.

Al entierro asistieron ciento setenta y seis delegaciones de todo el país y superó, por el número de asistentes, al de Dostoyevski, que también fue masivo.

Algunas muchachas esparcían flores ante el coche mortuario y entre la multitud que le acompañaba se repartió una hoja clandestina que decía: «Sintió un gran amor por los jóvenes revolucionarios y los consideraba víctimas de una causa sagrada». Previamente, la policía había enviado una nota a los periódicos: «Ninguna publicidad será dada sobre las medidas policíacas tomadas en el entierro de Iván Serguéyevich Turguénev, limitándose la información a hacer públicos sólo aquellos detalles que aparezcan en ediciones oficiales».¹¹⁵

Tal como él había deseado desde joven, se le enterró en el cementerio Vólkov de San Petersburgo, en el «camino de los literatos», donde reposan otros escritores, y cerca de la tumba de Belinski. La suya es modesta: una verja rodea la losa y junto a ella se alza una columna con su busto, obra de una escultora amiga.

Los herederos de Iván Turguénev fueron Paulina y Gaston Bruère, el marido de Paulinette, que alegaron este derecho dada la ausencia de la hija. Por esta razón, todos los papeles personales del escritor ruso fueron a manos de los nietos de Paulina, que los retuvieron durante años. La actitud de

Paulina, muy celosa de su vida privada, continuó tras la muerte de su amigo y mostró un claro deseo de quemar la mayor parte de las cartas del archivo del escritor. Es de suponer que las de ella a Turguénev corrieran igual suerte. Hay un testimonio incuestionable por parte de un colega de Turguénev, Pável Ánnenkov, al que el escritor encargó hacerse cargo de sus papeles, pero bajo el asesoramiento de la cantante. Las preocupaciones de ésta y el destino incierto que corren los archivos de los grandes hombres pueden comprenderse por un párrafo de una carta de Annenkov a su mujer: «... me ha dado mis cartas y gran número de otras cartas rusas. Toda esta bondad yo me la explico por el hecho de que está obsesionada por la piromanía, o sea, una pasión de quemar. “Quedan de Turguénev –dice ella– montones de cartas y yo no sé qué hacer con ellas. Las miro y pienso que sería bueno quemarlas. Ayúdeme”, –y me ha dado un verdadero montón, mías y de otros. Puedo clasificar éstas por categorías y devolverle para que las destruya las que hayan sido condenadas a ser destruidas...». ¹¹⁶

Muerto Turguénev, las personas que habían girado en torno a él, pertenecientes a su familia de adopción, desaparecieron, devoradas igualmente por el tiempo. Paulinette vivió hasta 1919, siempre acompañada de su hija Jeanne, que recibió una buena educación musical y que conservó hasta su muerte, en 1952, muchas pertenencias de su abuelo. Paul Viardot García fue un violinista prestigioso y publicó varios trabajos sobre música; por alguna razón, se distanció de sus hermanas. De éstas, Louise, la mayor, vivió en Rusia y en Alemania como profesora de canto y compuso varias obras; murió en Heidelberg en 1918. Su padre, Louis Viardot, había muerto unos meses antes que Turguénev, el 5 de mayo.

Paulina, la figura eje de todo este relato, sobrevivió en París hasta 1910. También sintiendo, como su amigo, el miedo al inminente final, según escribió a un médico español que la conoció: «Al envejecer, el tiempo pasa cada vez más veloz y nos encadena a su curso vertiginoso hacia el gran desconocido, sin parar, sin reposo, sin piedad». ¹¹⁷ El compositor Chaikovski la visitó en cierta ocasión y, después de estar dos horas con ella, decía en una carta: «Esta viejecita de setenta años está llena de energía; desborda vida, se interesa por todo, sabe todo: es en extremo amable».

El recuerdo de este admirable escritor no se ha disipado con el paso de los años; más bien ha aumentado en valoración de su obra e interés por su vida.

En Orel, la ciudad natal, se conservaron todas sus pertenencias de Spásskoye y, a los veinticinco años de su muerte, en 1908, la Academia de Ciencias de San Petersburgo hizo una exposición con los principales objetos y muebles. En Orel se creó un museo con su nombre en 1918 y todo el material que lo componía pudo ser salvado cuando la invasión del ejército alemán nazi llegó a aquella región, en 1941. Se trasladó a una ciudad de los Urales y allí, mientras duró la guerra, se organizaron exposiciones que fueron visitadas en dos años por cuarenta y cinco mil personas, y las conferencias y veladas dedicadas al escritor tenían una asistencia masiva. Al terminar el conflicto bélico y ser reconstruida Orel, que había quedado totalmente arrasada, se volvió a instalar el museo en el mismo lugar donde estuvo el anterior. Quedó constituido por siete salas que siguen una continuidad cronológica de la vida de Turguénev, contando con una biblioteca especializada y la colección iconográfica.

La casa solariega en Spásskoye ardió en 1905, pero el gran parque mandado crear por Iván Lutovínov se conservó, aun con daños por la ocupación alemana. En 1976 el edificio fue reconstruido fielmente, con ayuda de fotografías y alguna acuarela de la época. Se trasladó a él todo el mobiliario que contuvo cuando lo habitaba Turguénev y de esta forma se ha reconstruido el interior de una casa de la nobleza del siglo pasado.

En Bougival, cerca de París, en la finca Les Frenes que compró Turguénev, éste, en su frondoso parque, se hizo construir un chalet donde pasó los últimos veranos de su vida y donde murió. Tanto este chalet como el palacete de la finca tuvieron varios dueños y quedaron abandonados y en estado ruinoso, lo cual hizo que el turguenevista Aleksandr Zviguilski iniciara gestiones muy laboriosas para efectuar las reparaciones necesarias del chalet. Como casa-museo se inauguró el 3 de septiembre de 1983, coincidiendo con el centenario de la muerte del escritor. Se ha rehecho la decoración de la alcoba donde murió y su cuarto de trabajo, y en la planta inferior se han instalado las vitrinas para los numerosos donativos y legados que se reciben de

documentos, libros, dibujos, etcétera.

La dirección de este museo corre a cargo de la Association des Amis d'Ivan Tourguénev, Pauline Viardot et Maria Malibran, creada en 1977 para fomentar el estudio de estas tres personalidades. Celebra conferencias, congresos y conciertos en los que se interpretan composiciones de la época, como las romanzas de Paulina Viardot, que en bastantes casos tienen letra del mismo Turguénev o de otros poetas rusos. Esta Association publica unos *Cahiers* anuales donde aparecen artículos y monografías de investigación sobre los tres personajes mencionados y en general sobre cuanto se relacione con ellos.

La muerte de Iván Turguénev parece estar en el límite de una época literaria, pues entonces despertaba en los creadores rusos una nueva sensibilidad. Con la década de los noventa, en todos los dominios del arte se iniciaron las corrientes simbolistas y modernistas, que representaron distintos planteamientos estéticos. La vieja Rusia terminó con Turguénev, pero su obra se mantuvo tras el hundimiento del imperio zarista y continuó llegando a manos de millones de nuevos lectores. Porque su mayor atractivo quizá sea que los caracteres y peripecias humanas que inventó interesan como posibles aún hoy, y es factible identificarse con sus tipos y sus sentimientos, aparte de la curiosidad por esa época antigua que tan hábilmente describió. Es el mérito de otros novelistas famosos, el propio del auténtico creador: sobrevivir a su siglo, iluminar los senderos oscuros del pensamiento, dar cuenta, lealmente, del mundo en que vivió.

Entre los papeles postumos e inéditos que se han encontrado en su archivo había unas hojas que contenían el comienzo de un cuento que al parecer le dictó a Paulina, en francés, en los últimos días de vida. Es un breve texto, pero en él está explícita la compenetración de Turguénev con el campo ruso, con el entorno ecológico, admirado de su belleza. Un cazador acostado en lo alto de un almiar, bajo las estrellas, contempla y describe emocionado la noche de verano en la estepa. De pronto, se le aparece un duende que viene montado en un pájaro; es una figurilla extraña cuyo cuerpo está compuesto por diversos elementos vegetales, hojitas secas, trozos de hierba, bayas y cortezas de sauce. Saluda al cazador... y el cuento se detiene ahí.¹¹⁸ Este misterioso personaje

que Turguénev evocó cuando ya la conciencia llegaba a su fin era sin duda el espíritu de la naturaleza, el que descubrió siendo niño en el parque de Spáskoye y que despertó su sensibilidad y le hizo comprender la riqueza del ámbito natural de la vida. Podríamos pensar que, si este duende volvió a estar presente en las horas postreras, era el reencuentro del escritor con la realidad transfigurada de la naturaleza.

De ella se nutrió el genio creador de Iván Turguénev, y también de la secreta multiplicidad de los sentimientos, que tan profundamente conocía; la expresión popular recreada por él: «El alma ajena es un bosque sombrío» podría ser el lema de su excepcional obra literaria y de su complejo y atormentado mundo interior.

Notas

1. *Los complementarios*. Conferencia en Segovia, 1922.
2. Forma habitual de designar a los siervos.
3. De *Diario de un hombre superfluo*.
4. Edmond de Goncourt y Jules de Goncourt, *Journal: Mémoires de la vie littéraire*. Día 8 de mayo de 1873.
5. Avrahm Yarmolinsky, *Turgenev: The Man, His Art and His Age*, Nueva York, 1961, p. 19.
6. Este criado, a quien Turguénev quería mucho, era hijo natural del padre. Aprovechó su estancia en Berlín para aprender medicina, que luego ejerció en Spásskoye. Fue éste uno de los varios siervos inteligentes e instruidos que Turguénev recordó siempre, como aquel Lobánov que le enseñaba poemas siendo niño. Aunque fueran casos poco frecuentes, no obstante sirvieron para que el escritor se interesase más por la servidumbre.
7. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 73.
8. Aimée Dostoïevski, *Vie de Dostoïevski par sa fille*, París, 1926.
9. *Los endemoniados*, en las traducciones al español.
10. Mijaíl Alekséev, *Rusia y España*, Madrid, 1974, p. 130. Traducción y prólogo de José Fernández Sánchez.
11. Ver sobre este tema el exhaustivo trabajo de Aleksandr Zviguilski «Tourguénev et l'Espagne», *Revue de Littérature Comparée*, núm. 1, 1959, pp. 50-79.
12. Hélène Iswolsky, *La vie de Bakounine*, París, 1930, p. 33.
13. Carta a su hermano, 16 de noviembre de 1845.
14. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*. Textos recogidos, anotados y precedidos de una introducción por Aleksandr Zviguilsky, París, 1971, vol. I, p. 16.
15. Ilya Tolstói, *Reminiscences of Tolstoi*, Londres, 1914, p. 169.
16. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 163.
17. J. A. T. Lloyd, *Ivan Turgenev: A Literary Biography*, Londres, 1943.
18. Iswolsky, *op. cit.*, p. 79.
19. *Rudin*, cap. VI, Madrid, 1951. Traducción de R. Cansinos Assens.
20. E. Haumont, *Ivan Tourguénief. La vie et l'œuvre*, París, 1906, p. 166.
21. Dmitri Merezhkovski, *Compañeros eternos*.
22. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 46.
23. Thérèse Marix-Spire (ed.), *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839-1849)*, París, 1959.
24. Paul Viardot, *Souvenirs d'un artiste*, París, 1910.

25. Ver el artículo de Patrick Waddington, con detalles muy curiosos: «Pauline Viardot as Turgenev's Censor», en *The Times Literary Supplement*, 1 de enero de 1970.
26. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 9.
27. *Ibid.*, vol. I, p. 28.
28. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 103.
29. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 60.289
30. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 116.
31. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 112.
32. E. Séménoff, *La vie douloureuse d'Ivan Tourguéneff*, París, 1933, p. 242.
33. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 36.
34. *Ibid*, vol. II, pp. 114-116.
35. Carta a Paulina Viardot, mayo de 1850.
36. De sus *Recuerdos literarios*.
37. Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, París, 1969. Traducción al francés de Alexandre Zviguilsky.
38. De sus *Recuerdos literarios*.
39. Carta del 19 de junio de 1849.
40. En el Museo Turguénev, de Orel, se conserva este libro; es una edición en español, hecha en París en 1838.
41. En carta a Paulina (del 4 de julio de 1849, desde Courtavenel) dice que, entre otros libros, ha leído *Doña Isabel de Solís*, de Martínez de la Rosa. «Lo he leído para practicar la lengua española. Pero pido perdón a sus compatriotas, si toda su literatura contemporánea es así... Es infantil. Los resúmenes de crónicas son lo único interesante.»
42. A. Zviguilsky, «Tourguénev et l'Espagne», p. 50.
43. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 36.
44. Halpérine-Kaminsky (ed.), *Lettres à Mme. Viardot*, París, 1907, pp. 132-133.
45. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 47.
46. *Ibid.*, vol. I, p. 49.
47. *Ibid.*, vol. I, p. 50.
48. *Ibid.*, vol. I, p. 52.
49. *Ibid.*, vol. I, pp. 52-53.
50. *Ibid.*, vol. I, p. 66.
51. Halpérine-Kaminsky, *op. cit.*, pp. 145-147.
52. J. B. Arnaudo, *Le nihilisme et les nihilistes*, París, 1879.
53. Así se designaba a los pequeños propietarios de tierra.
54. El título de esta obra, al traducirlo, se ha generalizado como *Memorias* –y así fue como el mismo Turguénev lo designó en francés–, pero en ruso el término *zapiski* equivale a «apuntes» o «notas», como también a veces se ha traducido.
55. «Mémoires d'un chasseur russe», *Revue des Deux Mondes*, 1 de julio de 1854.
56. Gustave Flaubert e Ivan Tourguénev, *Correspondance*, París, 1989. Carta del 24 de enero de 1879.
57. E. Halpérine-Kaminsky (ed.), *Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis français*, París, 1901. Carta del 1 de mayo de 1852.
58. *Diana* era su perra de caza.
59. Halpérine-Kaminsky, *Lettres à Mme. Viardot*, 1907, pp. 160-163.
60. Del cuento *Tres retratos*.
61. Henri Granjard, *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*, París, 1954, p.

62. Viardot, *op. cit.*, p. 116.
63. Ver su obra *La vie douloureuse d'Ivan Tourguéneff*, París, 1933.
64. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 28.
65. Del poema en prosa «Sin nido».
66. Sémenoff, *op. cit.*, p. 74.
67. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 237.
68. Varias traducciones españolas llevan el título de *Anuchka, la joven rebelde*.
69. Granjard, *op. cit.*, p. 22.
70. *Gustave Flaubert e Ivan Tourguéniev, Correspondance*. Carta del 24 de marzo de 1863.
71. El título de esta novela, en algunas traducciones castellanas, aparece como *Nido de hidalgos*, pero este término es poco apropiado por sus connotaciones españolas.
72. Denis Roche, «Introduction», en Ivan Tourguénev, *Théâtre*, París, 1922.
73. Klaus Fischer, «Une élève de Pauline Viardot: Aglae Orgeni (1842-1926)», *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, núm. 13, 1989, p. 97.
74. Louis Héritte de la Tour, *Mémoires de Louise Héritte-Viardot: Une famille de grands musiciens*, París, 1923.
75. Roche, «Introduction», *op. cit.*.
76. La oda de Catulo es la LXXXVI y dice: «Odio y amo. ¿Acaso preguntarás por qué obro así? No lo sé, pero siento que es así y me atormenta».
77. Henri Granjard, *Ivan Tourguénev, la comtesse Lambert et «Nid de seigneurs»*, París, 1960, p. 10.
78. Halpérine-Kaminsky, *op. cit.*, pp. 113-114.
79. Granjard, *op. cit.*, p. 213.
80. Augusto Vidal, *Dostoievski*, Barcelona, 1972, p. 176.
81. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 187.
82. Viardot, *op. cit.*, p. 17.
83. *Demonios*, parte II, cap. 12. Traducción de R. Cansinos Assens.
84. *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid, 1887, p. 333.
85. Carta del 9 de abril de 1863.
86. Carta a Flaubert desde Londres, 6 de mayo de 1871.
87. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 225.
88. En otra carta repite esta fórmula entre otras usuales en los finales de sus epístolas: «Beso sus manitas, sus piecitos, beso todo lo que usted me permita besar, e incluso, lo que no permita».
89. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 42.
90. *Ibid.*, vol. I, p. 250.
91. *Ibid.*, vol. I, p. 261.
92. *Ibid.*, vol. I, p. 263.
93. «Maupassant et Tourguénev: La source de *Fort comme la mort*», *Revue de Littérature Comparée*, núm. 1, 1973, pp. 131-138.
94. Carta del 26 de junio de 1872.
95. Halpérine-Kaminsky, *Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis français*. Carta del 15 de abril de 1874.
96. *Ibid.*, carta del 18 de junio de 1876.
97. Traducción de R. Cansinos Assens.
98. Nikolái Khaníkov era un explorador y etnógrafo ruso que hacía años vivía en París y era muy amigo de

Turguénev.

99. Goncourt, *op. cit.*, día 3 de marzo de 1872.
100. Yarmolinsky, *op. cit.*, p. 347.
101. *Le Gaulois*, 5 de septiembre de 1883.
102. Aimée Dostoïevski, *op. cit.*, p. 102.
103. Granjard, *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*, p. 441.
104. Flaubert / Tourguénev, *Correspondence*. Carta del 21 de enero de 1879.
105. Halpérine-Kaminsky, *op. cit.* carta del 1 de septiembre de 1882 a un amigo finlandés.
106. André Mazon, prólogo a Ivan Tourguénev, *Nouveaux poèmes en prose*, París, 1930.
107. Carta del 29 de septiembre de 1882.
108. Traducción de R. Cansinos Assens.
109. Nora Gottlieb y Raymond Chapman, *Letters to an Actress: The Story of Ivan Turgenev and Marya Gavrilovna Savina*, Londres, 1973, p. 32.
110. *Ibid.*, p. 70.
111. Del poema en prosa «El mirlo».
112. *Ivan Tourguénev: Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 301.
113. El verbo ruso que utiliza Turguénev es *vziat*, «coger», «apoderarse».
114. Traducción de R. Cansinos Assens.
115. Harry Hershkovitz, H.: *Democratic Ideas in Turgenev's Works*, Nueva York, 1932, p. 119.
116. N. Žekulin, «Pavel Annenkov et les archives de Tourguénev», *Cahiers Ivan Tourguénev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, núm. 4, 1980, p. 9.
117. Antonio García Tapia, *Manuel García: Su influencia en la laringología y en el arte del canto*, Madrid, 1905, p. 130.
118. Aleksandr Zviguilsky, «Un conte français inédit d'Ivan Tourguénev: *Le stepovik*», *Cahiers Ivan Tourguénev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, núm. 2, 1978, pp. 15-21.

Índice

EL ANILLO DE PUSHKIN

Una lectura apasionada
El anillo de Pushkin
Cabezas de oro
Mujeres leídas, soñadas
Antón Chéjov y las gaviotas
Canción gitana
Blok en la ciudad amada
Una estatua en San Petersburgo
Hijos del sol
Los rebeldes
Los distintos amores
Andréyev, terrible y olvidado
Las memorias
Pushkin: inmortal poesía
Padres e hijos
Lengua rusa
Eterna cuna de Nikolái Rubtsov
La tristeza, los campos
Un Don Juan ruso
Bosque sombrío
El doble Dostoyevski
Lérmontov: la pasión de morir

LAS INCIERTAS PASIONES DE IVÁN TURGUÉNEV

Encuentro con Iván Turguénev

Los orígenes

Días de juventud

Rudin, hombre inútil

Obstinada pasión

Cerca y lejos de Rusia

Destierro en la patria

Pájaro solitario

Documento privado

Testimonios políticos

Huésped de París

Salve, solitaria vejez

Un fin

Notas