

COLECCIÓN
CIENCIAS HUMANAS

EUGENIO LÓPEZ ARRIAZU
ENSAYOS ES LAVOS

Poesía, teatro, narrativa

AIGUÍ • BORGES • BÓTEV • DOSTOIEVSKI • ELIOT
GÓGOL • KANTOR • LÉRMONTOV • MAIAKOVSKI
MAKAROVÍČ • MANDELSHTAM • MELVILLE • PUSHKIN

DEDALUS 

López Arriazu, Eugenio
Ensayos eslavos. Poesía, teatro, narrativa
1ª edición – Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Dedalus, 2019.
334 p. – 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-3744-41-9

1. Estudios Literarios.
2. Literatura Rusa.
3. Literatura Eslava.
I. Título.
CDD 801

© 2019, Eugenio López Arriazu

1ª edición: marzo 2019

© 2019 Dedalus Editores
Paraguay 3034, 3ºD, Buenos Aires, Argentina.
info@dedaluseditores.com.ar, dedalus.editores@gmail.com
www.dedaluseditores.com.ar

Diseño de colección: Alejandro Crudele
Cubierta y maquetación: Ariel Shalom
Ilustración de cubierta: reelaboración de *Cuadrado rojo y cuadrado negro*
(1915), de Kasimir Malévich.

ISBN 978-987-3744-41-9
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, digital, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

ÍNDICE

Palabras introductorias	9
El teatro de Alexandr Pushkin	11
Política y deseo en “El capote” de N. Gógol y en “Bartleby” de H. Melville	49
<i>El inspector</i> y Meyerhold: el grotesco y los tritones	57
<i>El jugador</i> de Dostoievski	65
La lírica revolucionaria de Jristo Bótev	107
El alma rusa. A propósito del discurso sobre Pushkin de Dostoievski	119
F. M. Dostoievski, profeta de la revolución: las lecturas de A. Lunacharski y de N. Berdiáev	147
Un paraguas para Maiakovski. Futurismo, formalismo y revolución	157
Dante y sus secuaces: T. S. Eliot, Ó. Mandelshtam y J. L. Borges	185

Emergencia de lo invisible en <i>La clase muerta</i> de Tadeusz Kantor	227
G. Aiguí. Una poética del silencio	241
El folclore sin órganos de Svetlana Makarovič	253
Poetas, autores, traductores: el caso de <i>Poesía rusa del siglo XX</i> de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970	271
Estilo y sentido en la traducción poética	291
Los errores de traducción	301
Bibliografía	313

ENSAYOS ESLAVOS

Palabras introductorias

Los 15 ensayos aquí reunidos fueron escritos en el lapso de cinco años. Cuatro de ellos aparecieron como prólogos a traducciones más de A. Pushkin, F. Dostoievski, G. Aiguí y J. Bótev; cinco fueron escritos para revistas o jornadas académicas y otros tres aparecen por primera vez en este libro. Los tres restantes, dedicados a la traducción, surgieron como parte de la investigación sobre las traducciones del ruso al español que codirigí con Omar Lobos entre 2016 y 2018 y en la que también participaron Diego Alonso, Julián Lescano y Alejandro González.

El libro está dedicado a las literaturas eslavas y a problemáticas de la traducción. Los artículos pueden leerse en forma independiente o en conjunto. Se propone para esto un eje cronológico a través de geografías variadas que remata con los tres artículos sobre traducción. Si bien parte de los ensayos son recopilados, siete de los quince fueron escritos en 2018 y, más allá de que aparecieran antes en otro sitio, ya estaban destinados a ocupar un lugar en este volumen. Todo esto cohesiona el material reunido y le da una unidad profunda que se basa no sólo en la temática, sino en su articulación con mi doble labor académica como investigador y docente. Algunos textos surgen directamente ligados a la investigación; otros plasman análisis presentados en forma oral ante mis alumnos. La reflexión sobre la

traducción es también una necesidad que va más allá de la traductología y se vincula con nuestras prácticas docentes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde enseñamos la literatura extranjera a partir de traducciones. Por último, el libro incluye algunos análisis comparativos que exceden las literaturas eslavas y proponen pensarlas en contextos más amplios.

Con respecto a las citas, muchas veces son de fuentes que no han sido traducidas aún al español, lo que es también un aporte del libro. Otras veces el texto se halla disponible en castellano, pero aun así preferí traducir yo del original. Cuando la traducción es mía, el lector encontrará la referencia en cirílico si el texto es ruso, o los títulos en su idioma original en la bibliografía, o la cita en su idioma original y mi traducción en nota al pie.

Habrà quienes busquen en estas páginas un mero apoyo bibliográfico, y espero que les sea útil, pero se las dedico especialmente a quienes persigan algún tipo de placer intelectual. A la hora de la verdad, es el único deseo que sostiene la escritura.

El teatro de Alexandr Pushkin¹

La composición dramática ocupa un lugar destacado por su importancia dentro de la obra de Alexandr Pushkin. Esto es así incluso en términos de volumen. Si bien las ediciones en diez tomos de su obra completa suelen reunir su teatro junto con *Eugenio Oneguín* (su novela en verso) en un único tomo, una mirada más atenta al contenido de dichos tomos revela una producción dramática que no puede calificarse de marginal. En primer lugar², porque solo cinco de los diez tomos están dedicados a obras literarias (los otros incluyen cartas, artículos periodísticos y trabajos historiográficos). Además, si tenemos en cuenta que los dos primeros están dedicados a la poesía lírica, el tercero a sus poemas narrativos y el quinto a su prosa (cuentos y novela), vemos que el teatro está prácticamente en un pie de igualdad con los otros géneros abordados por el autor. Por último, Pushkin no solo se ocupó de la composición dramática en todas las etapas de su carrera, sino que esta incluso divide aguas, como es el caso de *Boris Godunov*, punto de inflexión que afecta toda su producción posterior y echa una luz particular a toda la obra previa.

¹ Publicado como introducción a mi traducción del teatro completo de Pushkin en Pushkin, A. (2015) *Teatro completo*. Buenos Aires: Colihue.

² Tomo en lo que sigue como ejemplo la edición soviética de 1959-62.

Por otro lado, dado que casi toda su producción teatral es en verso, se entiende que en el imaginario ruso Pushkin aparezca eminentemente como poeta (solo el veinte por ciento aproximadamente de su obra literaria es en prosa). Al mismo tiempo, esta cualidad poética de su obra, más difícil de traducir que la prosa, explica tal vez, entre otras razones, la disparidad de su recepción en Rusia y en occidente. Mientras allí Pushkin es considerado el fundador de la literatura rusa moderna y ocupa el centro del canon literario sin disputas, en nuestras latitudes su fama suele estar atrás de las de Dostoievski, Tolstói o Gógol.

Una de las características de su teatro es que está pensado para el escenario. Aunque esto es algo polémico para *Borís Godunov*, así lo atestiguan las cartas del autor, lo sugieren tanto su conocimiento de la escena teatral³ como sus críticas al teatro lírico para ser leído, y lo confirman no solo los usos escénicos de la época sino las características internas de las obras.

En “Sobre las tragedias de Byron”, Pushkin critica *Caín*, la pieza de Lord Byron, porque

[...] solo tiene la forma del drama, pero sus escenas incoherentes y razonamientos abstractos se relacionan de hecho con el tipo de poesía escéptica de *Child Harlod*. Byron echó una mirada unilateral al mundo y a la naturaleza del hombre, luego les dio la espalda y se sumió en sí mismo. Nos ofreció su propio espectro (Pushkin, 2015: 264).

En este caso, la crítica de Pushkin identifica “dramatismo” con una caracterización plural que se aleja de las posiciones subjetivas del romanticismo. En “Sobre el teatro popular y sobre *Marta la gobernante* de M. P. Pogodin”, Pushkin llamará líricas a dichas posiciones:

El idealizado *Ermak*, la obra lírica de una inspiración joven, no es una obra dramática. Todo es en ella ajeno a nuestro espíritu y costumbres, todo, incluso la misma encantadora belleza de su poesía (Pushkin, 2015: 272).

En cuanto a las características internas, para mencionar solo un aspecto que atraviesa casi toda la obra, la elección del verso está

motivada por necesidades dramáticas, no líricas. Pushkin elige para su teatro el pentámetro yámbico sin rima (verso blanco) en vez del alejandrino francés pareado, que reinaba en la dramaturgia rusa desde Sumarókov. En palabras de Tiniánov,

El verso alejandrino, que sentaba las condiciones semánticas para el juego de antítesis y sentencias, no era adecuado para una tragedia masiva que se proponía una amplia y libre representación de personajes. A él estaba ligada históricamente la peculiar cultura de la declamación (Тынянов, 1969: 146).

Además, con el abandono de la rima, Pushkin lograba un efecto de oralidad que dejó perplejos a sus contemporáneos. *La revista de las damas*, por ejemplo, planteó la pregunta de si *Borís Godunov* estaba escrita en verso o en prosa, respondiendo,

En versos y en prosa y en lo que usted quiera. Hoy en día no llamamos versos a las expresiones que ofrecen un número determinado de sílabas. Escriba en prosa o en verso y logrará su objetivo si la pluma expresa el alma (Тынянов, 1969: 151).

Puede verse en esta elección del verso blanco una tendencia que Pushkin desarrollaría en sus *Pequeñas tragedias*. Pues en *Borís Godunov*, Pushkin conserva la cesura después del segundo pie (cuarta sílaba), algo de lo que se queja en “Esbozos de un prefacio a la tragedia *Borís Godunov*”: “... conservé la cesura del pentámetro francés en el segundo pie –y creo que me equivoqué al privar voluntariamente a mi verso de su característica distintiva” (Pushkin, 2015: 286-287). B. Tomashevski señala que hasta 1830 no se conoce ninguna obra de Pushkin en la que no observara la cesura después de la cuarta sílaba del pentámetro yámbico (en Лотман, 1996: 190). Pushkin cambia esto en 1830. Sus piezas del otoño de Bóldino⁴ están escritas sin dicha cesura.

⁴ Debido a la epidemia de cólera y a las medidas de cuarentena, Pushkin pasa el otoño de 1830 en Bóldino, fructífero período en el que no solo compone las *Pequeñas tragedias*, sino que termina su trabajo sobre *Eugenio Onieguin* y escribe los *Cuentos de Belkin*, *La casita de Kolomna* y varios poemas líricos.

³ Cf. Pushkin, “Mis observaciones sobre el teatro ruso” en Pushkin (2015: 255-262).

S. Bondi, en su comentario al tomo cuarto de la edición soviética de 1960, divide el teatro de Pushkin en cuatro etapas. De estas, solo la segunda y la tercera contienen obras completas, lo que nos brinda una producción escrita en plena madurez del autor, entre 1825 y 1835.

La primera etapa (1821-1822) está registrada en forma de planes y pasajes de dos piezas, *Vadím* y *El jugador*. Hay que mencionar, sin embargo, que antes de este período, Pushkin ya había abordado la dramaturgia durante su paso por el Liceo de Tsárskoe Sieló, donde escribió las comedias *Así se hace en sociedad* y *El filósofo*, de las cuales no quedan registros⁵. La primera etapa corresponde a su exilio en el sur en las ciudades de Chisinau y Kámenka, donde frecuentó la sociedad de los decabristas y en donde escribió o concluyó sus poemas románticos *Ruslán y Ludmila* (1820) y *El prisionero del Cáucaso* (1820-1821). A juzgar por los pasajes conservados, las obras de esta primera etapa tenían un carácter tradicional, evidente en los alejandrinos pareados.

La segunda etapa corresponde a su tragedia *Borís Godunov*, escrita en 1825. Es una obra de carácter realista; la primera tragedia realista rusa, según apreciación de Bondi (556). Terminada en noviembre de 1825, la tragedia aborda un período histórico, el de los Tiempos turbios, pero su temática y su tratamiento tienen un gran impacto tanto sobre la dramaturgia contemporánea como sobre las preocupaciones políticas del momento. Las problemáticas de la reforma feudal, la relación con la popular *Historia* de Karamzín, el rol del pueblo en el destino de Rusia y el fracaso del levantamiento decabrista (el 14 de diciembre de 1825, apenas Pushkin termina su tragedia) encuentran resonancia en *Borís Godunov* y la hacen tanto instrumento de reflexión como objeto de persecución desde el zarismo. Desde el punto de vista formal, la estructura escénica innovadora, el verso blanco ya aludido, el abandono de las unidades clásicas de tiempo y lugar (y en cierta medida de acción), y una preocupación por la objetividad del pensamiento y de los personajes históricos hicieron que la tragedia tuviera una recepción adversa. Fue difícilmente comprendida por la crítica amiga y atacada encarnizadamente por la enemiga. Además, la

reacción del zarismo al levantamiento decabrista hizo prácticamente imposible el tono político en literatura durante una década. La dramaturgia de Pushkin deja entonces de lado la política, pero continúa en otros sentidos las preocupaciones dramáticas comenzadas con *Borís Godunov*.

La tercera etapa (1826-1831) incluye las cuatro *Pequeñas tragedias* y *La rusalka*. Si bien algunos de los argumentos o ideas originales se remontan probablemente a 1826, las cuatro *Pequeñas tragedias* fueron concluidas en 1830 en Bóldino en el curso de dos semanas: *El caballero avaro*, el 23 de octubre; *Mozart y Salieri*, el 26 de octubre; *El convidado de piedra*, el 4 de noviembre y *Fiesta en tiempos de la peste*, el 8 de noviembre. *La rusalka* había sido comenzada en 1829. Luego Pushkin la retoma en 1832, pero permanece inconclusa.

Bondi enumera algunos puntos de contacto de esta nueva etapa con *Borís Godunov*, tales como

[...] el estricto realismo de tipos y situaciones, el rechazo de efectos escénicos externos que asombren al espectador, el rechazo de una intriga aguda y condensada en favor de un trabajo profundo y sutil de los episodios que componen el drama y, sobre todo, una idea o pensamiento social y psicológico de importancia y envergadura como base de la pieza (Бонди, 1960: IV, 560).

Todas estas características, profundamente influyentes en la dramaturgia posterior, de Gógol a Chéjov, se plasman en esta etapa alrededor de la caracterización psicológica.

En una carta a Viázemski del 13 de setiembre de 1825, Pushkin dice de Borís Godunov: "... lo consideraré desde un punto de vista político, sin notar su costado poético" (Пушкин, 1962: IX, carta 166). El "costado poético", evidente en los monólogos líricos que exploran las pasiones de sus protagonistas, será el foco de las *Pequeñas tragedias*. Pero Pushkin no realiza su exploración psicológica de los personajes siguiendo el modelo shakespeariano de *Hamlet*, sino que explota la forma breve. Esto está en línea con su trabajo sobre *Borís Godunov*, donde las escenas aisladas están en un primer plano construyendo la obra como un mosaico. Según Tiniánov,

[...] así como la palabra reemplaza en Pushkin la pintura (la descripción desarrollada) convirtiéndose en un representante léxico de toda una

⁵También se refiere que a los siete u ocho años actuó para su hermana una comedia francesa compuesta por él.

serie de asociaciones, de la misma manera una escena aislada, un fragmento, se convierte en el trabajo dramático de Pushkin posterior a *Borís Godunov* en representante de todo el drama (Тынянов, 1969: 148).

Para esto es importante la adopción de temáticas y argumentos conocidos por el lector que le permiten a este concentrarse en los momentos de mayor tensión. Así lo evidencia un listado de proyectos que se ha conservado. Pushkin tenía en mente escribir las siguientes piezas: *El avaro*, *Rómulo y Remo*, *Mozart y Salieri*, *Don Juan*, *Jesús*, *Berald Savoiski*, *Pablo I*, *El demonio enamorado*, *Dimitri y Marina*, *Kurbiski*. De todas estas obras, solo escribió tres: *El caballero avaro*, *Mozart y Salieri* y *El convidado de piedra*, a las que sumó en Bóldino *Fiesta en tiempos de la peste*.

Este tratamiento cambia la clase de personajes de las piezas. Los personajes ya no son el tipo histórico que Pushkin buscaba en *Borís Godunov*. La crítica difiere en la caracterización de los mismos. Si bien la postura soviética generalizada (Blagói, Gukovski) ve en ellos un desarrollo particular del tipo literario, Tiniánov no los considera siquiera personajes, sino una “ampolla (y a veces máscaras: Fausto, Don Juan)” (Тынянов, 1969: 149).

Lo anterior no quiere decir que los personajes sean simples, que carezcan de profundidad psicológica. Por el contrario, experimentando con formas nuevas para su época, Pushkin pone el fragmento al servicio de la profundidad psicológica. Los nombres provisorios para el ciclo son ilustrativos en este sentido: *Escenas dramáticas*, *Ensayos dramáticos*, *Estudios dramáticos* y *Ensayo de estudios dramáticos*. Los títulos resaltan ya sea la novedad, es decir la experimentación, ya sea la fragmentariedad.

No obstante, más que el uso del fragmento, la innovación principal de estas obras reside precisamente en el tratamiento psicológico de los personajes. La crítica en general concuerda en que las piezas combinan metodologías propias del teatro raciniano (su forma estrecha) con la búsqueda de una profundidad psicológica de tipo shakespeariano. Todo esto, por supuesto, a la manera original de un autor imposible de encasillar, que siempre siguió un camino propio y que en “Carta al editor del *Heraldo de Moscú*” se define a sí mismo en los siguientes términos: “... sucede que soy en literatura un escéptico (por no decir algo peor) y que todas sus sectas me dan igual, pues cada

una de ellas presenta un lado favorable y uno desfavorable” (Pushkin, 2015: 276).

En una nota sobre Molière de *Table-Talk*, Pushkin critica precisamente al comediante francés por la falta de profundidad psicológica de sus personajes,

Los personajes creados por Shakespeare no son una esencia, como en Molière, tipos de alguna pasión, de algún vicio; sino seres vivos, llenos de muchas pasiones, de muchos vicios; las circunstancias desarrollan ante el espectador sus características variadas y multifacéticas. En Molière, el avaro es avaro, y nada más; en Shakespeare, Shylock es avaro, listo, vengativo, padrazo, chistoso (Pushkin, 2015: 290).

Es sorprendente entonces que para dos de sus *Pequeñas tragedias* (*El caballero avaro* y *El convidado de piedra*), Pushkin recurriera precisamente a Molière (*El avaro* y *El festín de piedra*). Sin embargo, al adaptar los argumentos de las comedias a tragedia, las obras cambian profundamente. Por un lado, lo hace el tratamiento psicológico de los personajes. Borís Tomashevski observa en “Molière y *Las pequeñas tragedias* de Pushkin”, a propósito de *El caballero avaro*, una diferencia profunda con la estética clásica,

[...] la colisión psicológica (en la tragedia) es provocada por dos pasiones contradictorias, o dos sentimientos, por ejemplo, el amor y el deber, pero nunca se arraiga en la contradicción de motivos internos, de impulsos subconscientes; los elementos de motivos semiconscientes y reprimidos no son característicos de los héroes del teatro clásico. Otra cosa es el teatro de Pushkin, en donde la colisión en la consciencia del héroe se arraiga en impulsos profundamente prohibidos, a veces reprimidos (Томашевский, 1936: 127).

Es de notar asimismo que la caracterización resultante es realista. Es decir, no solo se aleja del enfoque racionalista del clasicismo, sino de la posibilidad romántico-sentimental, representada por la literatura de Karamzín en la época. Volveremos sobre los conflictos psicológicos al tratar las *Pequeñas tragedias* en particular.

Por otro lado, además de la exploración psicológica y de la máxima condensación, ya referidas, las piezas se distinguen en general

por el uso de lo fantástico con valor simbólico y en *La rusalka* en particular por el tratamiento del habla popular.

La última etapa (década de 1830) de la obra teatral de Pushkin coincide con un nuevo resurgimiento de los temas de liberación en la literatura rusa. En estos años, Pushkin escribe sus cuentos populares y aborda la problemática del campesinado en *Historia de la aldea de Goriujin* (1830), *Dubrovski* (1832), *Historia de Pugachov* (1833) y *La hija del capitán* (1833-1836). En cuanto a los proyectos de piezas teatrales, todas ellas reflejan no solo su gran interés por la historia y la historiografía, sino en particular por el paso de la Edad Media al Renacimiento (o a la modernidad). El escenario elegido para estas obras no es Rusia, sino países occidentales. Los protagonistas pertenecen al “tercer estamento” (el hijo de un comerciante adinerado, la hija de un artesano, el hijo de un carcelero o verdugo) y el contexto social es siempre la lucha entre la burguesía que asciende y los caballeros feudales. De esos proyectos, la única pieza cuya escritura encaró Pushkin fue *Escenas de los tiempos caballerescos*, que, sin embargo, quedó inconclusa.

La nueva metodología artística obliga a considerar esta pieza inconclusa como parte de una nueva etapa. Pushkin ya no desarrolla un drama y personajes concretamente enraizados en un tiempo histórico, como en *Borís Godunov*, ni elige las formas breves de exploración psicológica. Su técnica teatral explora ahora escenarios que no son concretos. Las piezas pueden desarrollarse sin problema tanto en Francia como en Alemania y las situaciones caracterizan a los personajes más como tipos sociales que como individuos (Бонди, 1960: 564-565). Finalmente, la única pieza conservada se distingue radicalmente de toda la dramaturgia previa de Pushkin por estar escrita en prosa.

Borís Godunov

Pushkin comienza su trabajo sobre *Borís Godunov* en un momento crítico de su carrera. En *Eugenio Oneguín* ya se observa una preocupación por un enfoque socio-histórico que sumerja a los personajes en el “espíritu de la época”, preocupación que puede rastrearse también en *Los gitanos*. Pushkin empieza a tomar distancia de sus trabajos más románticos y deposita grandes esperanzas en *Borís*

Godunov. La considera una obra que puede marcar un antes y un después tanto en el mundo literario ruso en general como en la escena teatral en particular. En “Esbozos de un prefacio a la tragedia *Borís Godunov*”, Pushkin “confiesa”,

[...] el fracaso de mi pieza me amargaría, pues estoy firmemente convencido de que para nuestro teatro son adecuadas las leyes populares del drama shakespeariano, en vez del uso cortesano de las tragedias de Racine, y que cada experimento fracasado puede retardar la transformación de nuestro escenario (Pushkin, 2015: 286).

Al mismo tiempo, declara estar casi seguro de su fracaso. Esta seguridad está motivada, sin duda, tanto por las características formales, innovadoras de la obra, como por la actitud política del zarismo hacia la misma.

Pushkin, que venía ensayando también en otros géneros, como por ejemplo su novela en verso *Eugenio Oneguín* o el poema narrativo *Poltava*, es plenamente consciente de proponer un “experimento” literario nunca antes visto en Rusia.

Consideremos en primer lugar su trabajo con las fuentes históricas. La primera fuente a tener en cuenta es la *Historia del Estado ruso* de Karamzín, a quien Pushkin dedica su tragedia. En una carta a Ráevski de 1825, se refiere a Karamzín del siguiente modo:

Aquí está mi tragedia, ya que tanto la quiere, pero antes de leerla, exijo que recorra el último tomo de Karamzín. Está llena de buenas humoradas y de agradables alusiones a la historia de aquellos tiempos, como nuestros rodeos de Kiev y de Kámenka. Hay que comprenderlos *sine qua non* (Pushkin, 2015: 281).

Estas apreciaciones llevaron a muchos críticos a asignar una importancia desmedida a la obra de Karamzín como fuente de la tragedia. Así, Bielinski, cuya crítica es bastante negativa ya que acusa a Pushkin de servilismo: “... siguió servilmente en todo a Karamzín... y de su drama resultó algo más parecido a un melodrama; su *Godunov* resultó un villano melodramático a quien lo tortura la conciencia y que halló el castigo en su propia maldad” (Белинский, 1948).

Sin embargo, en “Esbozos...”, Pushkin menciona a Karamzín como solo una de sus fuentes junto con Shakespeare y los anales. De

Karamzín dice haber seguido solo el “claro desarrollo de los eventos”, mientras que Shakespeare le sirve como modelo de creación de personajes en general. Los anales le sirven como inspiración para personajes concretos, como Pimen, y como fuente del “pensamiento y lengua de aquel tiempo”. De hecho, Pushkin se distancia de Karamzín por su interpretación tanto de los personajes, como de la lógica de los hechos y del pensamiento de la gente de la época representada. Es sintomático, en este sentido, que Karamzín no llegara a leer ningún borrador, si bien estaba al tanto de la tragedia. Se sabe también que Karamzín transmitió a Pushkin por intermedio de Viázemski un consejo sobre la caracterización de Godunov, sugiriendo que explotara la contradicción principal que el historiador veía en el zar: la combinación de una religiosidad profunda con pasiones criminales. Pushkin claramente no siguió este consejo en su obra, prefiriendo abordar a Godunov, como ya vimos, desde un punto de vista político.

A pesar de su admiración por la *Historia* de Karamzín, Pushkin tiene una visión crítica de la misma, bastante parecida, en última instancia, a la de Bielinski sobre Pushkin. En “*La Historia del pueblo ruso* de Plevói”, Pushkin sostiene,

Karamzín es nuestro primer historiador y nuestro último cronista. Por su crítica pertenece a la historia, por su ingenuidad y moralización a la crónica. [...] Sus reflexiones morales, por su simpleza monacal, le dan a su relato todo el inefable encanto de los antiguos anales (Пушкин, 1962: VI, 36).

De alguna manera, Pushkin sigue en *Borís Godunov* un procedimiento parecido al que seguiría en sus *Pequeñas tragedias*: tomar un episodio conocido por el público y darle interpretación propia. Pero en el caso de la tragedia, lo hace siguiendo estrictas reglas historiográficas.

El estudio de las fuentes de la *Historia* de Karamzín dirigió a Pushkin a los anales del patriarca Nikon del siglo XVII y a los *Anales sobre las múltiples revueltas y sobre el empobrecimiento del Estado moscovita*, editado en 1771 y 1788 por N. I. Novikovi. Hay también bases para creer que algunos detalles de los eventos fueron tomados de la *Historia rusa* de Mijaíl Shcherbatov. Debemos agregar, además, lecturas de las vidas de los santos entre las fuentes del monólogo del

patriarca Job en la escena XV, “La Duma del zar”, y el *Suplemento a Las acciones de Pedro el Grande* de I. I. Golikov (1790-1797) en el que hay una coincidencia textual con el discurso del Impostor (Лютман [Lotman], 1996: 138):

La sombra del Terrible me ha prohiado,
Dimitri me llamó desde su tumba,
A mi alrededor sublevó a los pueblos
Y condenó a Borís a ser mi víctima.

El trabajo de Pushkin con las fuentes es una búsqueda de su propia interpretación de los hechos históricos que también lo aleja de la estética decabrista. En particular, porque Pushkin quiere alcanzar una objetividad que está en conflicto con el uso alusivo de la historia con fines presentes propio del decabrisimo y del romanticismo en general. Pushkin se queja de este uso en la “Carta al editor del *Heraldo de Moscú*”,

¿Quiere saber qué más me impide publicar mi tragedia? Los pasajes que pueden dar lugar a distorsiones, insinuaciones, *allusions*. Gracias a los franceses, no comprendemos que un dramaturgo pueda renunciar por completo a su manera de pensar para trasladarse por completo a la época por él representada (Pushkin, 2015: 279-280).

Siguiendo la misma línea, sostiene Gukovski,

El problema de lo popular en la tragedia surgió de la visión de mundo romántica, aunque precisamente en *Borís Godunov* está resuelto de manera diferente a la de poetas decabristas como Riliev o Katenin. [...] Pushkin plasma en su tragedia una verdadera visión histórica del mundo (Гуковский, 1957: 10).

Quizás la única alusión de este tipo, que Pushkin incluye en su tragedia, es el famoso verso “Odio el linaje rebelde de Pushkin”, verso que se refiere más al rebelde Alexandr que a sus antepasados. Si tenemos en cuenta que esta clase de alusiones eran típicas no solo de la dramaturgia romántica, sino de toda la literatura epigramática y periodística de la época, salta a un primer plano la clara conciencia estética y metodológica de Pushkin, máxime cuando él mismo hacía