Visiones de Tolstoy

Posted on 1 de diciembre de 2006 by Amaya Lacasa

TolstoySe observará que en la transliteración de los nombres rusos reina el caos. Existen unas normas internacionales que sólo se utilizan en obras filológicas, pues son tan complicadas y están tan llenas de signos diacríticos que para utilizarlas en una traducción literaria habría que dedicar varias páginas a explicar la correspondencia de sonidos. Es de esperar que el Departamento de Filología Eslava de la Universidad Complutense unifique algún día la grafía española de los nombres rusos. dedicó a *Guerra y paz* siete años de trabajo prácticamente exclusivo. Sabemos que la labor fue ardua porque, desde 1863, fecha en que aparecen las primeras entregas, hasta 1869, año en que se publicaron los últimos volúmenes de la novela, Tolstoy escribió siete versiones diferentes y rehízo quince veces el arranque de la obra, que consideraba especialmente importante. Refiriéndose al comienzo de «Los invitados estaban llegando a la dacha…», de Pushkin, observó: «¡Qué bien, qué sencillo! *In media res*. Así hay que empezar. Pushkin es mi maestro». Además, escribió mil páginas de variantes que nunca vieron la luz. En 1873 volvió a rehacer la novela, reduciéndola a cuatro volúmenes. Solamente en 1886, después de la última revisión de Sofía Behrs, la mujer de Tolstoy (quien restituyó la versión de 1869 y eliminó todo lo que le pareció poco decoroso: por ejemplo, Anatole Kuraguin está enamorado de su hermana Hélène, quien es «un hermoso pedazo de carne con faldas»), el texto se convirtió en definitivo. Inicialmente, la intención de Tolstoy era escribir sobre un contemporáneo que regresa a Rusia en 1856 después de treinta años de exilio en Siberia por haber participado en el fallido levantamiento de diciembre de 1825, que coincidió con el ascenso al trono de Nicolás I. Las raíces de los decembristas se remontan a las guerras napoleónicas, y es posible que esa época, que provocó un gran auge del sentimiento nacional, le proporcionara una base mucho más amplia para la parte histórica de la obra que los rebeldes de 1825. Además, la victoria sobre Napoleón fue y sigue siendo una de las páginas más gloriosas de la historia rusa y no ha de olvidarse que uno de los títulos provisionales que dio a la novela fue *Bien está lo que bien acaba.* En 1864, cinco años antes de que se publicaran los últimos volúmenes de *Guerra y paz*, escribió en una breve introducción al nuevo comienzo de la novela titulado«Un día en Moscú»: «Innumerables veces he empezado y abandonado la historia de 1812 […] Sobre todo, me entorpecían las tradiciones de forma y contenido. Temía utilizar un lenguaje que no fuera como el de todos los demás; temía que lo que escribiera no se ajustara a categoría alguna, novela, cuento, poema o historia; temía que la necesidad de describir importantes personajes de 1812 obligara a guiarme por los documentos históricos y no por la verdad […]. He decidido dejar de lado todos estos temores y escribir lo que necesito expresar, sin

preocuparme más por lo que será el resultado y sin dar un título a mi obra».

Guerra y paz se publicó en un momento de encarnizada lucha verbal de los nihilistas y radicales racionalistas contra los tradicionalistas y eslavófilos. Las primeras reacciones fueron claramente partidistas: la izquierda lo acusó de aristocratismo, «petrificación mental», «suboficial limitado, pero verborreico», y calificó la obra de «aglomeración desordenada de material amontonado»; y la derecha lo utilizó con sus propios fines para reanudar su batalla contra los occidentalistas y lo llamó «un poeta en el sentido antiguo y mejor de la palabra, que lleva dentro las preguntas más profundas que es capaz de plantearse el hombre [...] y nos descubre los misterios más recónditos de la vida y la muerte». En Francia, a pesar del entusiasmo de Flaubert, quien no podía reprimir sus gritos de alegría cuando leyó *Guerra y paz* y sentía que todos los demás escritores comparados con Tolstoy se dedicaban a juegos de niños, muchos literatos se quedaron desconcertados ante el «autocratismo bárbaro» del autor al desafiar todas las convenciones literarias. Henry James, que consideraba que en general la novela rusa era «un *pudding* líquido», calificó despectivamente la obra de Tolstoy de «una maravillosa masa de vida».

Por fortuna, todas esas batallas ya son historia, han sido sustituidas por otras y nadie duda de que *Guerra y paz* sea una de las mejores novelas jamás escritas. Para los rusos, era y sigue siendo la glorificación del espíritu nacional, el gran símbolo de los rasgos duraderos del pueblo ruso (durante el sitio de Leningrado por las tropas hitlerianas en 1942, se vendieron en la ciudad quinientos mil ejemplares de la novela). En el siglo XX, para Proust, Thomas Mann y otros escritores, la mejor lección que podía ofrecer la novela rusa y la herencia de Tolstoy para la posteridad era su falta de forma, la variedad y la riqueza de la vida y no la estructura y la elegancia de la arquitectura. Aun así, casi ciento cincuenta años después de su publicación, los críticos no se ponen de acuerdo sobre qué es *Guerra y paz*:para empezar, ¿puede llamarse novela? De ser así, ¿es una novela épica, histórica o una crónica familiar con fondo bélico? En 1865, cuando se publicaron ocho capítulos de *Guerra y paz*, que Tolstoy llamó entonces *1805*, el escritor prohibió expresamente al editor que llamara novela a su obra. En «Unas palabras acerca de *Guerra y paz*», artículo publicado en 1868, el propio escritor contesta en parte a estas preguntas: «¿Qué es *Guerra y paz*? No es una novela ni un poema y todavía menos una crónica histórica: *Guerra y paz* es lo que el autor ha querido y podido expresar, en la forma en que está expresado. Semejante manifestación de negligencia por parte de un autor con las formas convencionales de una obra en prosa podría parecer presunción si fuera intencionada y no tuviera precedentes. Pero la historia de la literatura rusa, desde los tiempos de Pushkin, no sólo ofrece múltiples ejemplos de obras que se apartan de esa forma que podríamos llamar europea, sino que no nos ofrece un solo caso

contrario. Desde *Almas muertas*, de Gógol, hasta *La casa de los muertos*, de Dostoyevsky, en el nuevo período de la literatura rusa no hay una obra de arte en prosa, por encima de la mediocridad, que se ajuste a la forma de novela, poema épico o relato» (p. 1763).

A pesar de su mala fama como estilista, Tolstoy era un «corrector apasionado», y la variedad de estilos que utiliza es casi tan grande
como la variedad de la vida que representa

A pesar de las protestas de Tolstoy, *Guerra y paz* posee muchas de las características de las novelas europeas anteriores: historias de amor, coronadas con el matrimonio; situaciones propias de las novelas de aventuras: intento de rapto, un duelo, una escena de juego, un héroe que se cree que está muerto, pero en realidad está vivo; emociones y conflictos humanos fundamentales: pasiones, celos, amor no correspondido, profundo sentimiento religioso, ambición, valor; múltiples viajes, reencuentros y separaciones, así como coincidencias. También tiene antecedentes en la novela rusa: de *Eugenio Oneguin,* de Pushkin (fincas de terratenientes, una vida simple y doméstica); diversiones rurales (caza, adivinanzas, supersticiones); fieles siervos de la familia; una heroína «rusa en el alma», conocedora de las tradiciones populares rusas; la alta sociedad, el salón de baile, el duelo. Tal vez una influencia todavía más importante es la de *El héroe de nuestro tiempo,* de Lérmontov, que impresionó profundamente a Tolstoy por su utilización de la introspección psicológica y el monólogo interior. Además de las afinidades con otras novelas rusas y europeas, *Guerra y paz* tiene un tema histórico, un fondo épico de hombres valientes y actos valerosos y un primer plano familiar en el que los personajes principales están retratados de forma realista y son objeto de exploración psicológica. Como dice el crítico inglés Reginald Frank Christian, «llamarla novela histórica, épica y psicológica es empobrecerla. En la medida en que *Guerra y paz* es un hito en la historia de la novela, no es que pertenezca a un género o a un híbrido de géneros. Si hay normas a las que tiene que ajustarse un autor para que su obra se catalogue como novela, Tolstoy no las conocía ni le importaban. Sólo podemos decir que *Guerra y paz* marca una nueva etapa en la historia de la novela occidental porque su preocupación por los problemas históricos, sociales, éticos y religiosos adquiere unas proporciones que nunca se habían intentado en ninguna novela anterior». Se ha observado con frecuencia que Tolstoy destruyó conscientemente los clichés románticos y los cánones establecidos.

El eslavista italiano Renato Poggioli, en su ensayo *Tolstoy as Man and Artist,* observó que todo el edificio de *Guerra y paz* se apoya en una sola figura retórica: la recurrencia de una serie de comparaciones que hacen que las guerras y las paces de la historia parezcan vanas y mezquinas confrontadas con las paces y las guerras de la vida y de la naturaleza, que son el amor y la muerte. El contraste fundamental que subyace tras la obra de Tolstoy está en el

título: *guerra* y *paz* son los principios opuestos y, al mismo tiempo, armonizadores en que se basa el libro. La unidad se mantiene gracias a la yuxtaposición de grupos en contraste, cuyos miembros están constantemente en contacto: el mundo público, incluida la guerra y la vida social de la aristocracia, se contrapone al mundo privado; lo natural a lo artificial; el destino individual al del grupo (lo que Tolstoy llamaba «vida de enjambre»); el material militar está organizado por contraste entre los hombres «buenos» (sin pretensiones, conscientes de sus limitaciones y espontáneos: en general, los rusos y, especialmente, Kutúzov) y «malos» (arrogantes, retorcidos y ambiciosos: en general, los franceses, los alemanes y, especialmente, Napoleón). Lo mismo ocurre en las escenas de paz: la vida de las familias «buenas» (los Bolkonsky y los Rostov, que en las primeras versiones se llamaban Tolstoy, alegres, impulsivos, bondadosos y alocados) y «malas» (los Kuraguin y los Drubetskoy). El método de la antítesis se refleja también en el contraste de escenas: las de paz se alternan con las de guerra, y las alteraciones del tono emocional ayudan a crear una ilusión de movimiento, que es la esencia de *Guerra y paz.* John Bayley, en su libro *Tolstoy and the Novel*,observó que en ningún momento Tolstoy se aparta de la alternancia de episodios que relata y que la novela está perfectamente adaptada a este método episódico único, con su constante fidelidad a los hechos de la narración, y no a lo que sabe el narrador.

Esta antítesis en ningún caso significa que Tolstoy presente un mundo simplista de «buenos y malos», entre otras cosas, porque el escritor es un maestro de la creación de personajes, que se introducen muy al principio de la novela y con un mínimo de datos biográficos. Se destacan sus rasgos, la expresión de sus rostros, de sus ojos y su sonrisa y la forma de mirar o no mirar a las personas. Enemigo de las descripciones narrativas detalladas, Tolstoy escribió poco antes de empezar *Guerra y paz*: «Todas esas descripciones, que a veces se extienden docenas de páginas, dicen de los personajes a los lectores menos que algún rasgo artístico mencionado de pasada durante una acción en marcha entre personas de las que nada se sabe». Todos los personajes tienen una viveza y fuerzas extraordinarias porque Tolstoy es un maestro del retrato físico. El escritor, filósofo y poeta simbolista Dmitry Merezhkovsky calificó a Tolstoy de «visionario de la carne», a diferencia de Dostoyevsky, a quien llamaba «visionario del espíritu». Es curioso observar los planes y los apuntes de los dos escritores: Tolstoy siempre empieza con un detallado retrato físico, mientras que Dostoyevsky trata de formular las ideas que quiere expresar. Además, lo que más le interesa a Tolstoy de sus personajes, que nunca son estáticos, apáticos o inertes, es mostrar cómo en la vida siempre existe la posibilidad de cambio en respuesta a nuevos estímulos externos o internos, y a pesar de su capacidad de presentar escrupulosamente las más nimias fluctuaciones de los estados de ánimo y de los impulsos, y de analizar con detalle la proliferación de pensamientos y sentimientos, los actos y acontecimientos que más le importan son los que significan crecer, madurar, casarse, envejecer y morir. Debido a esta

capacidad de identificarse con los sentimientos de los personajes más diversos y, al mismo tiempo, de observarlos con distanciamiento, así como de transmitir, como ha escrito Bayley, «una organización sumamente compleja de la realización humana y una asignación de destinos en la tierra», Tolstoy ha sido comparado más de una vez con un dios, pero, según Gorky, un dios ruso «que se sienta en un trono de arce bajo un tilo dorado, no muy majestuoso, pero tal vez más astuto que otros dioses».



Se ha dicho que el recurso a la antítesis en *Guerra y paz* es un reflejo de la dualidad del autor. Es muy difícil separar a Tolstoy el moralista de Tolstoy el novelista. Poggioli, en el ensayo mencionado, afirma que «incluso en sus escritos más espontáneos era en cierto modo un autor tendencioso que quería demostrar algo y por lo general lo conseguía». El autor que ha descrito de forma más brillante la dualidad de Tolstoy es Isaiah Berlin, el filósofo e historiador de las ideas ruso-inglés, en un ensayo publicado en 1953. Berlin cita una frase del poeta griego Arquíloco: «El zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sólo una grande». Berlin incluye entre los zorros a Dante, Aristóteles, Erasmo, Goethe, Pushkin y Balzac, y entre los erizos, a Platón, Pascal, Hegel, Dostoyevsky y Nietzsche. Berlin propone la hipótesis de que aunque Tolstoy creía que era un erizo, por naturaleza era un zorro, y sostiene que el conflicto entre lo que era y lo que creía ser no se halla en ninguna parte tan claro como en su visión de la historia, a la que dedica algunas de las páginas más brillantes y paradójicas. Sólo la historia, entendida como la suma de acontecimientos concretos en el tiempo y en el espacio y de la experiencia real de hombres y mujeres reales, en su interrelación y en su vinculación con un entorno físico tridimensional, experimentado empíricamente, podía arrojar luz sobre los problemas éticos fundamentales que obsesionaban a Tolstoy y a todos los pensadores rusos del siglo XIX. Según Berlin, el objetivo de Tolstoy era descubrir la verdad y, por tanto, debía saber en qué consistía la historia y sólo recrearla. La tesis central de Tolstoy es que hay una ley universal que determina, al igual que la naturaleza, las vidas humanas; pero los hombres, incapaces de hacer frente a este proceso inexorable, tratan de representarlo como una sucesión de elecciones libres, atribuir la responsabilidad de lo que ocurre a las personas que han revestido ellos mismos de virtudes o vicios heroicos y que llaman «grandes hombres». La celebrada realidad de cada objeto y cada persona en su mundo se deriva de la asombrosa capacidad de Tolstoy de presentar cada ingrediente en toda su esencia individual. Sin embargo, creía lo contrario: propugnaba una visión única y totalizadora; no la variedad sino la sencillez, no los múltiples niveles de conciencia sino la reducción a un solo nivel. De este conflicto nació *Guerra y paz*: su maravillosa solidez no debe cegarnos a la profunda división que aparece cuando Tolstoy recuerda, o se recuerda a sí mismo, o no consigue olvidar, qué está haciendo y por qué.

Guerra y paz concluye con un epílogo en dos partes; en la primera se atan todos los cabos y podría llevar por título *Bien está lo que bien acaba* (como la versión de *Guerra y paz* de 1866). La segunda es un resumen, prácticamente independiente, de las ideas de Tolstoy sobre los temas tratados en la novela, repetidos e incluso machacados con una fuerza e insistencia «ofensivas para el lector» (Christian). Incluso Flaubert, gran entusiasta de la obra, dijo que el final «dégringole affreusement» («se viene abajo horriblemente»), y que en él vemos al autor y «le monsieur»,cuandoantes sólo veíamos a la naturaleza y a la humanidad. Podría decirse que el epílogo está basado en la misma antítesis que toda la novela y que Tolstoy cree que los temas de peso requieren un tratamiento pesado. La primera parte parece terminar el libro en el momento en que estamos leyéndolo y, según Bayley, es «perpetuamente moderna». En una carta de 1887, Tolstoy escribió: «Es necesario que el hombre sepa claramente y sin lugar a dudas qué es el bien y el mal, que vea cuál es la línea divisoria entre éstos y, por consiguiente, hay que retratar no lo que es, sino lo que debería ser». Para Tolstoy, el matrimonio es la expresión máxima del estado ideal (Tolstoy escribió *Guerra y paz* durante sus primeros años de matrimonio, que fueron felices): Pierre y Natasha, la princesa Marya y Nikoláy, logran el estado que él mismo alcanzó y que consideraba el más deseable de todos. Para los hombres, el matrimonio es parte de la aceptación del destino y del dominio matriarcal que permite que el hombre tenga libertad en el mundo de la mente y las ideas, siempre y cuando no perturben la vida social y familiar. En cuanto a las mujeres, también acaban fijadas en su entorno social e histórico predestinado, aunque su destino es muy diferente del de los hombres. Sucesivas generaciones de mujeres se han desesperado leyendo la primera parte del epílogo y viendo que Natasha se convierte en una matrona despeinada y descuidada, cuyo máximo triunfo es que el último niño ha manchado el pañal y que deja de ser persona cuando su marido está fuera. Por otra parte, esta evolución de Natasha estaba prevista desde el principio. En su primer apunte sobre el personaje, Tolstoy escribió: «Quince años. Terriblemente generosa. Cree en sí misma. Traviesa, pero siempre se sale con la suya y es una molestia para todos, aunque querida por todos. Pide a gritos un marido, incluso dos, necesita hijos, amor, cama». Todo lo que describe el autor en la primera parte del epílogo responde al concepto que tenía de un final feliz. En una carta escrita en 1865, Tolstoy afirma: «Los propósitos del artista son inconmensurables […] con los propósitos sociales. El objetivo del artista no es resolver un problema irrefutablemente, sino hacer que la gente ame la vida en todas sus incontables e inagotables manifestaciones […]. Si me dijeran que lo que yo escribo será leído dentro de unos veinte años por los que ahora son niños y que éstos llorarán y reirán leyéndolo y amarán la vida, dedicaría a ello toda mi vida y todas mis energías».

***

La aparición de una nueva traducción de *Guerra y paz* es, sin duda alguna, un acontecimiento, y si además está hecha por Lydia Kúper, una traductora magnífica y veterana, es un acontecimiento importante. En estos momentos, en las bases de datos de las librerías de Madrid, aparecen cinco ediciones de la novela de Tolstoy, lo cual es una verdadera trampa para los incautos. La primera y la más antigua es de la editorial Juventud, con una traducción de Fernando Gutiérrez, publicada inicialmente en 1959 y que va por la decimotercera edición. El problema es que es una edición abreviada, dato que no aparece en la cubierta y que figura, púdicamente, con letra minúscula, cerca del ISBN. La segunda en antigüedad es la edición publicada por Argos Vergara en 1979 y reeditada por Planeta en 2003, traducida por Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, otro traductor veterano del ruso, con un excelente prólogo de Eduardo Mendoza y una cronología de Tolstoy, y que ha servido de base para la versión de Lydia Kúper. La edición publicada en 2002 por la editorial ALBA (a no confundir con Alba Editorial, que tiene una magnífica colección de clásicos) es verdaderamente pasmosa: de traducción anónima, contiene tres partes de la novela y la primera parte del epílogo, sin aclaración alguna. En 2004, Mondadori publicó una «versión inédita» de *Guerra y paz* que, como se desprende de una breve nota que aparece al principio, es la versión de la novela publicada en cuatro volúmenes en 1873. Sin duda alguna, tiene interés para los estudiosos de Tolstoy, aunque es de suponer que las personas interesadas en los diversos borradores de la novela sepan ruso. Por Internet y en las librerías de viejo pueden encontrarse las *Obras* de Tolstoy de Aguilar, traducidas del ruso por Irene y Laura Andresco, y publicadas en 1959, en cuyo segundo volumen figura *Guerra y paz*. Vamos a utilizar esta versión para tratar de hacer un análisis comparativo con la traducción de Lydia Kúper. Esta elección obedece principalmente a tres razones: elegir para la comparación la versión de Alcántara y Laín Entralgo, modificada totalmente por Lydia Kúper, podría parecer un ejercicio un tanto malévolo de búsqueda de los fallos de aquéllos, inmerecido por los traductores, puesto que durante mucho tiempo ha sido la mejor versión moderna que había en España (las personas que quieran tener una idea de los cambios introducidos por Lydia Kúper pueden consultar el libro de Mario Muchnik titulado *A propósito: del recuerdo a la memoria, 1931-2005*). En segundo lugar, es una versión de 1959 y, por tanto, es relativamente moderna y todavía puede encontrarse. Por último, Irene y Laura Andresco, por un lado, y Lydia Kúper, por otro, tienen algunos rasgos en común: las tres son traductoras profesionales, perfectamente bilingües y conocedoras tanto de la cultura rusa como de la española.

Se ha dicho que el recurso a la antítesis en *Guerra y paz* es un reflejo de la dualidad del autor. Es difícil separar al Tolstoy moralista del Tolstoy novelista

Es decir, desde 1959 hasta el día de hoy, sólo se han publicado en España dos ediciones

«canónicas» de *Guerra y paz*: la de Argos Vergara-Planeta y la de Mario Muchnik. Por ello, la descripción que aparece en la cubierta de esta última –«Nueva traducción del original ruso, completa y fiel, por Lydia Kúper»– que, de entrada, parece un reclamo publicitario, tiene bastante sentido. Mario Muchnik cuenta en su libro entusiasta titulado *Editar «Guerra y paz»* cómo se preparó esta edición. Ferviente admirador de la novela de Tolstoy desde los catorce años, en 1999 decidió comprar a Planeta los derechos de la traducción de Alcántara y Laín Entralgo y, asesorado por Esther Benítez, entregó el texto para una revisión a Lydia Kúper, cuya vida, que resume Muchnik en su libro, podría servir de base para una novela. Kúper cotejó la obra con el original ruso y, según explica ella misma en la *Nota de la traductora* (p. 1.775), encontró «omisiones, falsas interpretaciones del sentido, cortes y diversos errores», y dedicó cuatro años a rehacer de arriba abajo la traducción. La novela se publicó en octubre de 2003 con cubierta de Eduardo Arroyo, acompañada de «Unas palabras acerca de *Guerra y paz*» del propio Tolstoy y tres anexos: «Algunos personajes de la novela», «Índice ycontenido de los capítulos» y «Notas», que consisten en la traducción del texto que aparece en francés. Además, contiene cinco mapas. Es una excelente edición y sólo podrían ponérsele dos pegas menores: no tiene índice independiente, imprescindible en un libro de 1.856 páginas, y el texto en francés no está en cursiva. En la «Nota del editor» se dice que se han respetado sin traducir las expresiones y frases en francés, alemán y alguna otra lengua, pero no se han compuesto en cursiva cuando se trata del habla de los personajes de la novela, ya que «la gente no habla *en cursivas».* Esta afirmación es rigurosamente cierta, pero *Guerra y paz* no es una narración oral, sino una obra escrita. Aparte de que es una convención universalmente aceptada, en las ediciones rusas, el texto en francés, al estar escrito con alfabeto latino y no en cirílico, destaca inmediatamente, y el uso del francés en la novela tiene varias funciones que van más allá de la convención. Después de la publicación de *Guerra y paz*, el uso del francés despertó una gran polémica. La broma más celebrada en los salones de San Petersburgo era que lo malo de *Guerra y paz* era lo pésimo del francés. El propio Tolstoy eliminó el francés en una de las versiones y se vio obligado a justificarse en«Unas palabras acerca de *Guerra y paz*»: «El reproche de que los personajes de un libro ruso hablen y escriban en francés es como el reproche de alguien que mira un cuadro y observa manchas negras (sombras) que no existen en la realidad […]. Al escribir un libro sobre los comienzos de este siglo y presentar a personajes rusos de cierta clase social, a Napoleón y otros franceses que intervinieron tan directamente en la vida de aquel tiempo, me he dejado llevar, sin quererlo y tal vez más de lo necesario, por su modo de pensar en francés». Además, el francés es un elemento de la caracterización de los personajes: por lo general significa sofisticado, artificial, incluso mendaz. Lo ruso significa sencillo, natural y verdadero (se observará que la familia Rostov, que claramente son los favoritos de Tolstoy, siempre hablan entre ellos en ruso). A veces sirve para expresar sentimientos convencionales, como en las fantasías, pensamientos y palabras de Napoleón, Ramballe y

Mlle. Bourienne, que tarde o temprano inevitablemente mencionan a *ma pauvre mère.*

Otro motivo para celebrar la publicación de una nueva traducción de *Guerra y paz* es que casi todas las traducciones envejecen. En las traducciones antiguas de autores rusos al español, aparte de sus méritos literarios, hay siempre una irritante proliferación de «madrecitas» y «padrecitos», que es la traducción literal de *mátushka* y *bátyushka,* apelativos afectuosos –aunque nada confianzudos–, muy en boga en Rusia en el siglo XIX. Conviene traducirlos de diversas maneras dependiendo del contexto, pero nunca de forma literal, que en español no es más que eldiminutivo de «madre» y «padre». En un interesante artículo de David Remnick que lleva el sugestivo título de *The Translation Wars*, el autor, entre otras cosas, habla de Constance Garnett (1862-1946), «mujer con energías victorianas y prosa edwardiana» que dio a conocer al mundo angloparlante muchas obras maestras de la literatura rusa. Observa que, aunque su herencia literaria sea de segundo orden, fue extraordinariamente vasta: tradujo todas las novelas de Dostoyevsky, cientos de cuentos de Chéjov, dos volúmenes de sus obras de teatro, todas las obras principales de Turguénev y casi todas las de Tolstoy (estuvo a punto de quedarse ciega durante de traducción de *Guerra y paz*). Dice Remnick que sin ella los autores rusos del siglo XIX no habrían tenido una influencia tan inmediata en la literatura estadounidense de principios del XX. Sus críticos más acerbos fueron Vladimir Nabókov y Joseph Brodsky, exiliados rusos que conocían a la perfección ambos idiomas. El implacable Nabókov consideraba que sus traducciones eran un «desastre total» y Brodsky decía que «el motivo de que los lectores anglófonos apenas puedan distinguir entre Tolstoy y Dostoyevsky es que no están leyendo la prosa de ninguno de los dos. Están leyendo a Constance Garnett».

Uno de los métodos que utiliza Tolstoy con frecuencia en *Guerra y paz*
es el monólogo interior, que no era exactamente una innovación,
pero sí todavía algo muy reciente

Es habitual en Occidente criticar la forma, la estructura y la composición de muchas de las grandes novelas rusas del siglo XIX, especialmente de Tolstoy y Dostoyevsky, con la excepción de Turguénev, que se conoció en Europa occidental antes de sus grandes contemporáneos y fue bendecido por Henry James. En parte, esta actitud puede achacarse a las traducciones. Como afirma Marc Slonim en su libro *The Epic of Russian Literature*, todos los traductores de Tolstoy del siglo XIX trataron de «embellecerlo», hacerlo presentable para el público, suavizar sus exabruptos y hacer más literarios sus pasajes más burdos y toscos. A pesar de su mala fama como estilista, Tolstoy era, en palabras de un crítico, un «corrector apasionado», y la variedad de estilos que utiliza es casi tan grande como la variedad de la vida que representa. Tolstoy emplea conscientemente, pero con moderación, una gran variedad de lenguajes: eslavo antiguo en las reuniones de los masones; lenguaje popular y

máximas populares en los párrafos relacionados con Karatáyev; vocabulario de caza, cría de abejas o de caballos, y expresiones dialectales.

Sin pretender abarcar todos los lenguajes de la novela, hemos escogido algunos párrafos especialmente tolstoyanos. El rasgo más característico del estilo de Tolstoy es la repetición. Tolstoy repite hasta la saciedad algún detalle externo de sus personajes: las manos gordezuelas y femeninas de Napoleón, la sombra de vello en el corto labio superior de la princesa Liza, la estatura y la corpulencia de Pierre, y muchos otros. También utiliza palabras idénticas para expresar contenidos idénticos y crear el efecto de equilibrio y simetría, cuidadosamente buscado, especialmente en los pasajes de gran importancia psicológica o emocional. Por ejemplo, la reacción ante la muerte del príncipe Andréy (IV, 1, XVI):

Versión de Irene y Laura Andresco:

> «Cuando el cadáver, amortajado y vestido, yacía en el féretro, todos se acercaron para despedirse de él y todos lloraron.
> Nikolushka lloraba a causa de una perplejidad dolorosa que le desgarraba el alma. La condesa y Sonia, por compasión hacia Natasha y porque el príncipe Andréy no existía ya. El viejo conde, porque presentía que pronto tendría que dar el mismo paso.
> Natasha y la princesa María lloraban también, pero no por su dolor personal, sino por un enternecimiento beatífico que había embargado sus almas ante el sencillo y solemne misterio de la muerte, que acababa de realizarse en presencia de ellas».

Versión de Lydia Kúper:

> «Cuando pusieron aquel cuerpo, lavado y vestido, en el féretro, sobre una mesa, todos se acercaron, llorando, para darle el último adiós.
> Nikóleñka lloró movido por el doloroso estupor que desgarraba su corazón. La condesa y Sonia lloraban pensando en Natasha y en que él ya no existía. El viejo conde lloró porque presentía que pronto también a él le tocaría dar ese terrible paso.
> También la princesa María y Natasha lloraron ahora; pero no a causa de su propio dolor; lloraron por la fervorosa conmoción que colmaba sus almas ante aquel simple y solemne misterio de la muerte que acababan de presenciar».

La versión de Kúper es mucho más exacta (en la primera versión desaparecen «sobre una mesa» y «terrible» en relación con el paso que tiene que dar el viejo conde), más fluida («solemne misterio de la muerte que acababan de presenciar» y «solemne misterio de la muerte, que acababa de realizarse en presencia de ellas») y, sobre todo, respeta la repetición del verbo «llorar», que es totalmente intencionada.

Otro recurso muy frecuente en Tolstoy es el arreglo retórico clásico de grupos de tres. Por ejemplo, los preparativos para la revista de Olmütz (I, 3, VIII) [las cursivas son mías]:

Versión de Irene y Laura Andresco:

> «Ora se movían miles de pies y bayonetas con las banderas ondeantes a la voz de mando de los oficiales, deteniéndose y formando ante masas iguales de infantes que llevaban uniformes distintos; ora pasaba la caballería con sus guerreras *verdes, azules y rojas*, con sus músicos de uniformes bordados, avanzando sobre sus caballos *negros, bayos y grises* […]. No sólo los generales, con sus uniformes de gala, en los que lucían bandas y condecoraciones diversas, y los elegantes oficiales de cabellos untados de pomada, sino cada soldado de rostro afeitado y fresco y hasta los caballos, con las crines peinadas y tan bien almohazados que su pelaje parecía de raso, todos se daban cuenta de que se realizaba algo grave y solemne».

Versión de Lydia Kúper:

> «Miles de pies y de bayonetas, con sus banderas desplegadas, se detenían a las órdenes de los oficiales, giraban, iban formando, guardando las distancias, dejando paso a otros grupos de infantería uniformada con colores diferentes; o bien era el rítmico trote de la caballería, con sus hermosos uniformes *azules, rojos y verdes*, precedida de músicos de recamada indumentaria, sobre potros *negros, alazanes y bayos* […]. No eran sólo los generales con sus uniformes de gran gala, apretadas hasta la exageración las cinturas gruesas o delgadas, con el *rostro congestionado* por el cuello del uniforme, *sus bandas* y c*ondecoraciones*; no eran sólo los oficiales atildados y elegantes, sino cada soldado, con el rostro *fresco, limpio y recién afeitado*, con el correaje reluciente, los caballos almohazados, con la piel como de raso y las crines peinadas y alisadas pelo a pelo; todos tenían la sensación de que estaba ocurriendo algo muy importante y solemne».

Una vez más, la traducción de Lydia Kúper es mucho más exacta («los oficiales, deteniéndose y formando ante masas iguales de infantes que llevaban uniformes distintos» en la primera versión frente a «los oficiales, giraban, iban formando, guardando las distancias, dejando paso a otros grupos de infantería uniformada con colores diferentes»; en la primera versión desaparecen «apretadas hasta la exageración las cinturas gruesas o delgadas, con el rostro congestionado por el cuello del uniforme») y es menos fluida (la construcción «ora […] ora» es más pesada que la contraposición que empieza con «o bien») y respeta menos uno de los muchos «tríos» de este párrafo («No eran sólo los generales […] no eran sólo los oficiales […] sino cada soldado»).

Aunque preocupado por el equilibrio y la simetría, estaba lejos del perfeccionismo académico y la pedantería

El crítico formalista ruso Victor Shklovsky acuñó el término *ostranenie* (extrañamiento) para designar el método de Tolstoy de reafirmar la realidad tras la convención que se ha llegado a aceptar en su lugar. Según Bayley, es un método satírico del siglo XVIII, muy utilizado por Voltaire, cuya intención es revelar qué razón o «sentido común descubierto» muestran la verdad sobre un asunto envuelto en bobadas románticas o antiguos prejuicios. Como ejemplo podría citarse la escena en que Natasha, desesperada por la ausencia del príncipe Andréy, y alterada tras haber conocido a Anatole Kuraguin, observa el escenario en la ópera (II, 5, IX):

Versión de Irene y Laura Andresco:

> «El segundo acto representaba unos monumentos; en el lienzo había un agujero que figuraba la luna. Habían levantado las pantallas de la batería; las trompetas y los contrabajos empezaron a tocar; por la derecha y la izquierda salieron muchas personas vestidas con mantos negros que llevaban una especie de puñal. Todos empezaron a agitar los brazos; después llegaron corriendo otras personas y arrastraron a la muchacha que en el primer acto vestía de blanco y en el segundo de azul. Cantaron con ella durante largo rato; finalmente la arrastraron detrás de los bastidores, desde donde se oyeron tres golpes contra un objeto metálico. Entonces todos se arrodillaron y entonaron una oración. Varias veces todo esto fue interrumpido por los gritos entusiásticos de los espectadores».

Versión de Lydia Kúper:

> «En el segundo acto, la decoración representaba monumentos y un agujero abierto en la tela figuraba la luna. Apagaron las luces del proscenio y en la orquesta las trompas y los contrabajos tocaron con sordina; de derecha e izquierda entraron en escena muchas personas vestidas con mantos negros. Agitaban los brazos y en sus manos tenían algo parecido a un puñal. Después llegaron otros, que arrastraban a la que en el primer acto llevaba vestido blanco, y ahora uno azul. No se la llevaron de primeras; cantaron con ella durante un buen rato y luego la arrastraron fuera del escenario. Entre bastidores dieron tres golpes sobre algo metálico, todos se pusieron de rodillas y entonaron una plegaria. Todo ello fue interrumpido varias veces por los gritos entusiastas de los espectadores».

Hay algunas divergencias entre las dos versiones. En la primera se dice «Habían levantado las pantallas de la batería»; en el *Diccionario de la lengua española* solamente la undécima

acepción de «batería» es «en los teatros, lámparas situadas en el borde del proscenio», mientras que en la segunda el equivalente es una oración sencilla y fácilmente comprensible.

Uno de los métodos que utiliza Tolstoy con frecuencia en *Guerra y paz* es el monólogo interior, que no era exactamente una innovación, pero sí todavía algo muy reciente. Veamos, por ejemplo, los pensamientos de Natasha, de dieciséis años, después de haber hablado con su madre sobre la posibilidad de casarse con Boris Drubetskoy (II, 3, XIII):

Versión de Irene y Laura Andresco:

> «"¿Sonia? ¡No! Es imposible. Es virtuosa. Se ha enamorado de Nilolienka y no quiere saber nada más –se dijo mirando a la pequeña "gatita" que dormía hecha un ovillo con su gran trenza–. Ni siquiera lo entiende mamá. Es sorprendente lo lista que soy y hasta qué punto… ella es simpática –se dijo, pensando en sí misma en tercera persona e imaginando que hablaba así a un hombre muy inteligente y al mejor de todos–. Lo reúne todo, absolutamente todo, es extraordinariamente lista, simpática y además muy bella y hábil: nada, monta muy bien a caballo y qué voz tiene. Se puede decir que su voz es magnífica". Cantó su frase favorita de una ópera de Cherubini y se echó en la cama, pensando que se dormiría enseguida. Llamó a Duniasha para que apagara la vela, y antes de que ésta hubiera tenido tiempo de salir de la habitación, se trasladó a un mundo de ensueños más feliz, en el que todo era tan sencillo y tan maravilloso como en la realidad y si parecía mejor era por ser distinto».

Versión de Lydia Kúper:

> «"¿Sonia? –pensó, mirando a la dormida gatita hecha un ovillo y su enorme trenza–. No, ¡quiá! Es muy virtuosa. Se enamoró de Nikólenka y no quiere saber otra cosa. Ni siquiera mamá lo comprende. Es sorprendente –siguió hablando de sí misma, en tercera persona, imaginando que todo esto lo decía de ella un hombre muy brillante, el más brillante y bueno–. Lo tiene todo, es muy inteligente y graciosa… –continuaba ese hombre–, posee una inteligencia extraordinaria, es simpática, y además bella, muy bella. Es muy ágil, nada y monta a caballo maravillosamente; ¡y qué voz! ¡Una voz espléndida!". Y Natasha cantó su fragmento favorito de una ópera de Mozart; se tiro a la cama y sonrió con el alegre pensamiento de que se iba a dormir enseguida. Llamó a Duniasha para que apagase la luz; pero apenas tuvo Duniasha tiempo de salir de la habitación, cuando ella había pasado ya a otro mundo más feliz, al dichoso mundo de los sueños, donde todo era no sólo tan fácil y hermoso como en la realidad, sino aún mejor, porque todo sucedía de otro modo».

En este párrafo hay un error en cada versión. En la primera, tal vez sea un error de lectura del original: Natasha, al elogiarse a sí misma, se imagina que esas palabras las pronuncia «un hombre muy inteligente», y no que ella se está dirigiendo a él, situación que queda clara en la segunda versión. Por otra parte, inexplicablemente, en la versión de Lydia Kúper aparece Mozart en lugar de Cherubini. En general, el párrafo tiene un tono ligero y cantarín, muy propio de la joven Natasha, efecto que parece más logrado en la segunda versión.

Algunas características del estilo de Tolstoy se pierden en la traducción,
tales como los frecuentes galicismos y la incorrección,
ambas criticadas en su momento

Tolstoy tenía aversión a las descripciones narrativas de cualquier tipo. En una ocasión escribió: «La descripción del autor no es buena en literatura, hay que describir cómo se refleja esto o lo otro en los personajes». Por consiguiente, las descripciones de la naturaleza son raras, y cuando las utiliza «transmiten un sentido poderoso y animal de la naturaleza» (Slonim). Por ejemplo, merece la pena citar una vez más la descripción del archifamoso roble de *Guerra y paz*, que el príncipe Andréy ve dos veces, al pasar delante de él en un momento de profundo desánimo y otra vez cuando está enamorado de Natasha. En este caso el árbol tiene un gran valor simbólico y antropomórfico (aunque, como señala John Bayley, refiriéndose a *Anna Karénina,* «el toque simbólico de Tolstoy es todo menos delicado») (II, 3, I):

Versión de Irene y Laura Andresco:

> «En el borde del camino había un roble. Debía ser diez veces más viejo que los álamos. Era también diez veces más grueso y doble de alto. Su tronco era enorme. Tenía las ramas verdes y la corteza resquebrajada con antiguas cicatrices. Con sus enormes y torpes brazos asimétricos, separados y torcidos, semejaba entre los álamos sonrientes un viejo monstruo ceñido y desdeñoso. Sólo él se negaba a someterse al encanto de la primavera, no quería verla y tampoco quería ver el sol.
> "¡La primavera, el amor, la dicha! –parecía decir el roble–. ¿Cómo no nos va a aburrir ese engaño insensato y estúpido? ¡Siempre lo mismo, siempre un engaño! ¡No hay primavera, ni sol, ni dicha! Allí están los abetos ahogados, muertos, siempre solitarios, y heme aquí con mis deseos rotos, resquebrajados. No creo en vuestras esperanzas ni en vuestros engaños"».

Versión de Lydia Kúper:

> «En el borde del camino se erguía un roble, quizá diez veces más viejo que todos los

> abedules del bosque, diez veces más grueso y el doble de alto que cualquier abedul. Era un roble gigantesco de dos brazas de circunferencia, de ramas rotas desde hacía mucho tiempo; el tronco, de corteza quebradiza en diversos puntos, cubierto de viejas y abultadas excrecencias. Con sus brazos enormes y retorcidos, dedos asimétricos y divergentes, parecía, entre los sonrientes abedules, un viejo monstruo ceñudo y desdeñoso. Sólo él no quería someterse al encanto de la estación y no quería ver ni el sol ni la primavera.
> "La primavera, el amor, la felicidad… –parecía decir el roble–. ¿Cómo no os fatiga ese engaño estúpido e insensato de siempre? ¡Todo es lo mismo y todo es engaño! No hay primavera, ni sol, ni felicidad. Mirad esos abetos ahogados y muertos, siempre solitarios; miradme a mí, extiendo mis dedos torcidos, rotos, tal como han nacido de mi espalda, de mis costados han crecido, y aquí estoy sin creer en vuestras esperanzas y engaños"».



Las divergencias de estos dos textos son asombrosas. En el primero, las ramas del roble por alguna razón se califican como «verdes», adjetivo que no está en el original ni podía estarlo, porque contradice toda la idea del párrafo: el roble está muerto. Incomprensiblemente, los abedules se convierten en álamos y la pregunta retórica que se hace el roble se formula de la siguiente manera: «¿Cómo no nos va a aburrir…?», que Lydia Kúper, como siempre fiel al original, traduce como «¿Cómo no os fatiga…?», traducción que responde totalmente a la intención de la pregunta, puesto que el roble se siente tan apartado del mundo que dirige su pregunta a los insensatos que todavía tienen capacidad de engañarse. Por si fuera poco, las hermanas Andresco perpetran una maldad que, según Nabókov, es la segunda en gravedad: «Se pueden discernir tres grados de maldad en el extraño mundo de la transmigración verbal. El primero, y el menos grave, son los errores evidentes debidos a la ignorancia o conocimientos errados. El siguiente paso hacia el infierno lo da el traductor que intencionadamente se salta palabras o párrafos que no se molesta en entender […]. El tercero, y el peor grado de vileza, se logra cuando una obra maestra se aplana y se moldea, de forma que se "embellece" vilmente para ajustarse a las ideas y los prejuicios de un determinado público» (es lo que hicieron la mayoría de los traductores de *Guerra y paz* del siglo XIX). En la primera traducción, en la primera oración desaparece el «bosque» y, a continuación, «de dos brazas de circunferencia», «ceñido» en lugar de «ceñudo», que debe de ser una errata, y «mis dedos torcidos, rotos, tal como han nacido de mi espalda, de mis costados han crecido».

Es imposible hacer un bosquejo del estilo de Tolstoy sin referirse a la prosa de «Tolstoy el

erizo», que siempre tiene una estructura complicada, una sintaxis retorcida, muchos trucos de la oratoria, ironía poco sutil y preguntas y respuestas. Demasiado lúcido para engañarse acerca de la aceptación que tenía su obra, Tolstoy escribió años después de la publicación de *Guerra y paz* que sus lectores preferidos eran aquellos que se saltaban los párrafos históricos y filosóficos y solamente seguían las historias familiares. Veamos un párrafo de la segunda parte del epílogo:

Versión de Irene y Laura Andresco:

> «Pero aun admitiendo que sean justos los sutiles razonamientos que llenan la Historia y que los pueblos son dirigidos por una fuerza indefinida cualquiera llamada *idea*, la cuestión esencial de la Historia queda, sin embargo, sin resolver, o bien, al antiguo poder de los monarcas y a la influencia de los consejeros y otras personas se añade la nueva fuerza de la idea, cuyo vínculo con las masas exige una explicación. Es posible comprender que Bonaparte tenía el poder y que por eso se cumpliera un cierto acontecimiento. Haciendo pequeñas concesiones, puede admitirse también que Napoleón, juntamente con otras influencias, fuese la causa de dicho acontecimiento; pero ¿cómo es posible que un libro, *El contrato social,* por ejemplo, fuese el promotor de que los franceses se mataran unos a otros? Esto no puede comprenderse sin explicar el vínculo existente entre esa nueva fuerza y el acontecimiento».

Versión de Lydia Kúper:

> «Pero aún admitiendo que estos razonamientos astutamente entrelazados, que tanto abundan en las historias, sean justos, admitiendo que los pueblos están dirigidos por cierta fuerza indefinida, llamada *idea,* el problema esencial de la historia o bien queda sin resolver, o retorna al viejo poder de los monarcas, o a la influencia de consejeros y otras personas, cosas todas admitidas por los historiadores a las cuales se añade ahora la nueva fuerza de la idea, cuya relación con las masas exige una explicación. Se puede comprender que Napoleón tuviera poder y que por esta razón ocurriera un determinado hecho. Y concediendo aún más, se puede comprender también que Napoleón, al detentar el poder, fuese sensible a otras influencias; pero ¿cómo puede admitirse que un libro, *Le contrat social,* llevara a los franceses a matarse entre sí? Esto sigue siendo incomprensible si antes no se explica la relación causal entre esa nueva fuerza con el acontecimiento».



En este caso nos encontramos de nuevo con el problema de la fidelidad no sólo al vocabulario utilizado, sino a la intención implícita del autor. Para empezar, «historia» en la primera versión está con mayúscula, mientras que en el original y en la versión de Lydia Kúper está con minúscula; además de la fidelidad al original, la elección de la mayúscula da

solemnidad al concepto oficial de la historia, contra el cual, precisamente, está dirigido el párrafo. En la primera versión hay algunas expresiones poco felices, y cabe preguntarse si los acontecimientos «se cumplen» y si puede llamarse «promotor» a *Le contrat social*. Por último, en la última oración, al igual que en toda la segunda parte del epílogo, Tolstoy habla como teórico y, por tanto, es mucho más adecuada y exacta como expresión «relación causal» (Kúper) que «vínculo existente».

Algunas características del estilo de Tolstoy se pierden en la traducción, tales como los frecuentes galicismos y la incorrección, ambas criticadas en su momento. Tolstoy, aunque preocupado por el equilibrio y la simetría, estaba lejos del perfeccionismo académico y la pedantería. En una carta escrita en 1886 leemos: «Me gusta lo que se llama incorrección, es decir, lo característico». Chéjov consideraba que era una virtud: «¿Han observado el lenguaje de Tolstoy? Enormes períodos, las oraciones amontonadas unas sobre las otras. No crean que esto ocurre por casualidad o que es un defecto. Es arte, y sólo puede lograrse con arduo trabajo. Estos períodos producen la impresión de fuerza».

Esta comparación de las dos traducciones podría continuarse *ad infinitum.* Sólo hemos elegido algunos párrafos más característicos a modo de ilustración. El objetivo de la comparación era destacar la extraordinaria calidad del trabajo de Lydia Kúper, gracias a la cual tenemos la mejor versión moderna de *Guerra y paz*. Ella resuelve airosamente las innumerables dificultades que presenta la novela. Además de la admiración que produce cualquier persona que acomete una tarea tan vasta y compleja, Kúper da en todo momento muestras de rigor, fidelidad al original y un oído infalible al traducir los matices más finos de la novela de Tolstoy. En la«Nota de la traductora» de la edición de Mario Muchnik, tras reconocer su deuda con la fluidez de la versión de Alcántara y Laín Entralgo, Lydia Kúper afirma, con la humildad de los mejores traductores: «Creo que algún día, cuando se haga una nueva versión, también encontrarán fallos en la mía, pero lo cierto es que puse en mi trabajo "toda el alma", como dirían en ruso, a lo largo de muchos años».

En los números 19 y 20 (vol. 52), correspondientes al 1 y al 15 de diciembre de 2005, *The New York Review of Books* publicó dos artículos de André Aciman, profesor de Literatura Comparada en el City University Graduate Center, con los títulos de «Proust's Way?» y «Far from Proust's Way», dedicados a un análisis sumamente fino e inteligente de varias traducciones de *En busca del tiempo perdido* de Proust. El 6 de abril de 2006 se publicaron en la misma revista varias cartas, algunas dolidas y airadas, y otras señalándole al autor sus propios errores, a las que respondió Aciman, entre otras cosas, con una definición de los requisitos para ser un buen traductor: «Además de la capacidad de escribir bien y de leer excepcionalmente bien, un traductor necesita dos dones menores –que no se aprenden en los seminarios de traducción–, aunque en ningún caso desdeñables: tacto y buen juicio […].

Un traductor necesita comprender, interpretar, encontrar soluciones, elegir y tomar decisiones». Lydia Kúper reúne todas estas cualidades.

BIBLIOGRAFÍA

• **André Aciman**: «Proust's Way?» y «Far from Proust's Way», *The New York Review of Books*, vol. 52, núms. 19 y 20 (1 y 15 de diciembre de 2005). La correspondencia suscitada posteriormente se recoge en *The New York Review of Books,* vol. 53, núm. 6 (6 de abril de 2006).
• **John Bayley**: *Tolstoy and the Novel,* Londres, Chatto & Windus, 1966.
• **Isaiah Berlin**: *El erizo y la zorra,* Barcelona, Península, 2002.
• **Reginald Frank Christian**: *Tolstoy's War and Peace*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
• **Boris Eikhenbaum**: «On Tolstoy's Crisis», en RalfMatlaw (ed.), *Tolstoy: A Collection of Critical Essays,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.
• **Boris Eikhenbaum**: *Lev Tolstoy: semidesyatye gody* [Lev Tolstoy: los años setenta], Leningrado, Judozhestvennaya literatura, 1974.
• *Historia russkoy literatury XIX veka* [Historia de la literatura rusade siglo XIX] Moscú, 1908-1911.
• **Mario Muchnik**: *Editar «Guerra y paz»*, Madrid, del Taller de Mario Muchnik, 2003.
• **Mario Muchnik**: *A propósito: del recuerdo a la memoria, 1931-2005,* Madrid, del Taller de Mario Muchnik, 2005.
• **Vladimir Nabókov**: «The Art of Translation»*, Lectures on Russian Literature,* Nueva York, Harcourt Brace, 1981.
• **David Remnick**: «The Translation Wars»*, The New Yorker*, 7 de noviembre de 2005.
• **Renato Poggioli**: «Tolstoy as Man and Artist»*,* en Ralf Matlaw (ed.), *op. cit.*
• **Marc Slonim**: *The Epic of Russian Literature,* Oxford, Oxford University Press, 1950.

Autor: Liev N. Tolstói

Edicion: Del Taller de Mario Muchnik, Madrid

Paginas: 1.856 pp.

Precio: COMPRAR ESTE LIBRO

Titulo: Guerra y paz