

Páginas autobiográficas

IVÁN S. TURGUÉNIEV

Alba, Barcelona, 316 págs.

Trad., introd. y notas de Víctor Gallego Ballester

Diario de un hombre superfluo

IVÁN TURGUÉNIEV

KRK, Oviedo, 105 págs.

Trad. y prólogo de Ágata Orzeszek

Memoria y ficción

Moisés Mori
1 enero, 2001

Tal vez no sólo el azar sino el trabajo cuidadoso y atento han hecho coincidir la publicación de estas obras de Iván Turguénev, también respaldadas, además, por sus traductores. En cualquier caso, sobre la doble oportunidad editorial no caben dudas: *Diario de un hombre superfluo* (1850) era hasta ahora una novela inencontrable y, creemos, se vierte aquí por primera vez directamente de la lengua original, pues, como es sabido, no era raro que las novelas rusas de esa época nos llegaran primero a través del francés. Algunos textos –si no todos– de *Páginas autobiográficas* ya habían sido traducidos, también seguramente por la vía francesa, en tiempos remotos; pero este bello volumen los rescata del olvido y ofrece la posibilidad de conocer un material nuevo, otros registros, un perfil más completo del novelista.

Páginas autobiográficas está formado por diez artículos o secuencias sin otra unidad interna, en principio, que la de su referente biográfico. Son recuerdos sueltos de la vida del escritor, reunidos y publicados a partir de 1868, es decir, cuando Turguénev (1818-1883) era un hombre célebre y, cumplidos los cincuenta años, tendía a mirar hacia atrás y reordenar el pasado.

No obstante, pese al carácter fragmentario del volumen puede distinguirse un bloque central (capítulos de una primera entrega) en el que las distintas piezas, más allá de su autonomía y dispersión, terminan por componer una figura viva. Aquí el narrador parece mirar siempre hacia afuera («Pero basta de hablar de mí», llega a decir), y evoca, ante todo, sus encuentros con los principales artistas y hombres de letras de su tiempo (Pletniov, Pushkin, Lérmontov, Belinski, Gógol, etc.; todos ellos rusos y ya entonces fallecidos). Sin embargo, Turguénev no se limita a trazar semblanzas, más o menos detalladas, de los personajes; a través de estas personalidades famosas se propone mostrar las transformaciones producidas en Rusia durante las últimas décadas. Y su posición, en resumen, vendría a ser esta: la autocracia represiva y oscura, esa sociedad completamente estancada tras el fracaso de los *decembristas* a lo largo del reinado de Nicolás I («época antediluviana»), ha comenzado a dar signos de vitalidad y movimiento con las reformas promovidas por el nuevo zar Alejandro II, muy principalmente el edicto de liberación de los siervos promulgado en 1861. En esa encrucijada rusa, cuando nobles reaccionarios y teóricos eslavistas temen por sus privilegios y tradiciones, en esa hora en la que nuevas fuerzas revolucionarias amenazan también con la quiebra del Estado, el cosmopolita Turguénev respalda los logros del zar, manifiesta su esperanza en una acción moderada y reformista, expresa su afán porque Rusia vaya acercándose al modelo de los países occidentales. Es esta una posición suficientemente clara y firme, la que Turguénev siempre sostuvo, y que vista desde nuestro presente puede producir la misma simpatía que la de un ilustrado en el medievo o un liberal en el Gulag, pero que en el San Petersburgo de 1868 tal vez significaba otra cosa, menos diáfana y decidida, ni carne ni pescado.

El trasfondo ideológico se acopla al conjunto de un modo natural, sin estridencias; y en ese marco, entre los aires byronianos del siniestro Lérmontov o la miedosa santurronería del último Gógol, se alza también, poco a poco, el retrato del propio cronista. Sin abandonar un orden cronológico, seguimos su andadura vital: los días de estudiante en Moscú, la decisiva etapa de formación en Alemania, la amistad y el magisterio de Belinski, las enredosas justificaciones tras la polémica acogida de *Padres e hijos* («sin duda el mayor escándalo editorial de las letras rusas», apunta Víctor Gallego en la «Introducción»)..

Este bloque constituye el cuerpo central de *Páginas autobiográficas*, el de mayor consistencia e

interés. A él se suman otros trabajos aislados, y ya ajenos a Rusia, como los ambientados en Francia durante las jornadas revolucionarias del 48, en los que domina un tono anecdótico, el punto de vista del espectador ocioso.

El volumen incluye como apéndice «Hamlet y Don Quijote», ensayo en el que Turguéniev desarrolla una de las ideas más recurrentes de su pensamiento. El artículo no se distrae en comentarios generales sobre unas obras literarias de primer orden, propone desde el principio una división psicológica de la naturaleza humana atendiendo a los arquetipos encarnados por los personajes de Shakespeare y Cervantes. Hamlet representaría el modelo del hombre encerrado en sí mismo, profundamente analítico y escéptico, incapacitado para la acción, melancólico. Don Quijote significaría una naturaleza opuesta, es decir, despreocupada de su intimidad, volcada hacia los otros, entregada con fe y amor inquebrantables a su verdad. «En nuestra época los Hamlets son bastante más numerosos que los Quijotes», asegura.

El tipo Hamlet, en efecto, predomina en las obras de Iván Turguéniev, con frecuencia articula y focaliza sus novelas. La patológica indecisión de este personaje puede extenderse tanto al contorno de los sentimientos, como a la interiorización personal de un estado generalizado de derrotismo político, lo que le aboca igualmente a una parálisis civil.

El *hombre superfluo* no sería sino una adaptación de este prototipo. «Hamlet, probablemente, llevaba un diario», conjetura Turguéniev. Y en el documentado prólogo a *Diario de un hombre superfluo* Agata Orzeszek caracteriza así a este antihéroe: «Ocioso, muchas veces cínico, casi siempre de origen noble [...], lo que le permite dedicarse al *dolce far niente*, y cuyas fuerzas, energías y conocimientos [...], en vez de encontrar una utilidad, un fin, una aplicación, se diluyen en un mar de bostezos y en una incapacidad absoluta para cualquier acción».

En el título de esta novela Turguéniev usa una expresión que le sirve para definir la personalidad de Chulkaturin, el protagonista y autor del diario, pero el término aquí acuñado haría fortuna y designará -ya sin la tutela de Shakespeare- a un tipo característico y muy peculiar de la literatura rusa del siglo XIX : se encuentra en *Eugenio Oneguín* de Pushkin, en *El héroe de nuestro tiempo* de Lérmontov, en *Oblómov* de Goncharov... y, por supuesto, en varias de las obras mayores de Turguéniev, como *Nido de nobles* o *En vísperas*. El *hombre superfluo* recorre un largo trayecto, atraviesa los caminos literarios desde el Romanticismo a Chéjov: se enriquece con distintos matices y recibe en cada momento variantes. En este *Diario* se registra su identidad.

La fortuna del término será semejante a la que obtenga Turguéniev cuando designe con el nombre de *nihilistas* a los rebeldes representados por el quijote Bazárov en *Padres e hijos*. El dualismo Hamlet/Don Quijote lo reformula, pues, Turguéniev a su modo. Y la pareja *superfluo/nihilista* marca los límites de una realidad histórica, señala -de ahí también su éxito- dónde se asienta el eje del debate ruso en esos años de desmoronamiento acelerado: sobrar o destruir.

El hilo argumental de *Diario de un hombre superfluo* es muy sencillo: lo expone Chulkaturin desde el diario que empieza en el lecho once días antes morir. Consciente de su inminente final pero sin patetismo alguno, más bien para no aburrirse, el enfermo se decide a abrir un cuaderno y escribir unas líneas cada día. Lo que al cabo cuenta es un episodio amoroso de características muy comunes:

un viaje del protagonista a provincias, el enamoramiento, un tercero que se interpone, el preceptivo duelo...; los elementos indispensables para tejer la pequeña historia de un viejo fracaso: el lance que demuestra su condición de hombre superfluo.

El relato discurre con facilidad, es ameno: puede paladearse su prosa ágil, pulcra y antigua. Como ocurre con buena parte de la ficción realista de la época, resulta indispensable distanciarse de una fábula en la que casi todo es previsible (hasta un leve quiebro final) y demasiado verosímil (incluso el informarse «con suma cautela» a través de una ventana).

No obstante, el hecho de que Chulkaturin abra un diario días antes de su muerte para rememorar un antiguo desastre amoroso puede parecer, aun dentro de las reglas del género, un recurso muy fácil. Pero las deudas o deseos profundos suelen confesarse en los últimos momentos. ¿O acaso el propio Iván Turguéniev, y para espantar un fantasma de su juventud, no dictó desde el lecho de muerte a Pauline Viardot «Un incendio en el mar» (recogido en *Páginas autobiográficas*)?

Con todo, lo que Turguéniev recuerda a las puertas del trance definitivo (su generosidad y valentía en el naufragio ocurrido cuando viajaba por primera vez a Alemania) no se corresponde con los hechos tal como habían sucedido hacía entonces más de cuarenta años. Y es que la escritura autobiográfica busca en la conciencia su particular verosimilitud y dispone de una retórica propia. Exige, por tanto, el mismo distanciamiento intelectual que la novela.