

MIJAIL LÉRMONTOV Y JUAN GOYTISOLO
(Notas sobre la génesis textual de
Reivindicación del Conde Don Julián,
de Juan Goytisolo)

JESÚS GARCÍA GABALDÓN
Universidad Complutense

I

La génesis de una obra artística puede visualizarse metafóricamente en la imagen de un complicado laberinto o campo de maniobras, de un cajón de sastre, rosa de los vientos o baúl de los recuerdos; un palimpsesto o espacio híbrido, polivalente, en el que, como confiesa Juan Goytisolo en el comienzo de *La Cuarentena*, «todo confluye: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante su trabazón aleatoria con lecturas, fantasías e imágenes, en virtud de un *ars combinatoria* de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria, iluminaciones súbitas, corrientes alternas»¹.

Partimos de la convicción de que el estudio de las obras literarias no puede restringirse a la compartimentación nacionalista (en

una lengua, país o cultura). El arte necesita y vive de la comparación. Las traducciones y los viajes crearon en el pasado redes de relaciones que demuestran la existencia de la literatura, el arte y el pensamiento como fenómenos comparatistas. La futura ciencia de la literatura tiene ante sí el reto apasionante de recrear en toda su complejidad esas fascinantes telas de araña tejidas con elementos heteróclitos, que componen una obra artística; la caleidoscópica mezcla o simbiosis de múltiples experiencias que la transforma en materia y energía de nuevas obras, en germen del futuro.

Desde esa atalaya, podemos explorar los procesos (re)generadores de la creación literaria y artística, teniendo en cuenta la transformación constante de lo extrasistemático en lo sistemático, esto es, los procesos engendradores de ideas y de formas, los códigos interiores de una obra (su dialogismo interno), los caminos que se bifurcan desde el borrador al texto (la múltiple codificación simultánea de las obras artísticas), la inserción de las obras en el contexto de la cultura y, por último, lo que Lotman denominó «los textos casuales» para referirse a la presencia en la génesis de un texto artístico de elementos irrelevantes, fruto de acontecimientos o factores casuales impredecibles que, sin embargo, cambian de manera radical la significación de una obra, regenerándola e insertándola en contextos potenciales, engendrando así en la nueva obra resonancias y correlaciones culturales extraordinariamente dinámicas². En ese sentido, los textos casuales, como ha explicado Lotman, «actúan en calidad de ‘motores de arranque’, aceleradores o retardadores de los procesos dinámicos de la cultura»³. Por otra parte, los textos casuales permiten incorporar, desde una perspectiva comparatista, el papel activo del destinatario (perceptor o lector) en la evolución histórico-artística (histórico-literaria).

En esta ocasión, nos ceñiremos a la exploración del «motor de arranque» o génesis textual de *Reivindicación del conde Don Julián*, de Juan Goytisolo; lo que nos permitirá esbozar las relaciones literarias entre Mijail Lérmontov y Juan Goytisolo.

II

En «No es moro todo lo que reluce», el último capítulo del libro de memorias titulado *En los reinos de Taifas*⁴, Juan Goytisolo reconstruye, a modo de diario íntimo, su huida a Tánger en el otoño de 1965, después de un viaje a la URSS, cuyo «Diario ruso» aparece impreso en el capítulo anterior. En realidad, las bellísimas páginas de «No es moro todo lo que reluce» constituyen un intento de reconstrucción de la génesis o «surco genitivo» de la escritura de *Reivindicación del conde Don Julián*, realizado por el propio escritor veinticinco años después a partir de la lectura de cartas y notas, así como de sus propios recuerdos. Leyendo esas páginas, nos convertimos en testigos privilegiados de la progresiva emergencia de la escritura de esta obra principal de Goytisolo, planteada como una respuesta a la excitación intelectual previa al deseo de escribir: «hace un rato, en un café moro, veía y escuchaba la televisión española. Su cretinismo y la profanación de nuestra lengua me impresionaron de modo increíble. Me muero de ganas de escribir y no sé todavía sobre qué», anota Goytisolo en una carta dirigida a Monique Lange.

El escritor nos pone en contacto con la imagen fundadora del texto: «Mi idea de trabajo se funda en la visión de la costa española de Tánger: quiero arrancar de esta imagen y escribir algo hermoso que vaya más allá de cuanto he escrito hasta hoy». Poco a poco, «el expatriado» nos va comunicando sus vivencias, lecturas, anotaciones, impresiones, sentimientos... Nos sumergimos así en el intrincado laberinto mental del escritor, en lo medular de esa energía creadora que «propulsará la vandálica invasión que proyectas: esa obra no escrita aún en nuestra lengua, contra ella, a mayor gloria de ella, destrucción y homenaje, profanación y ofrenda, agresión alienada, onírica, esquizofrénica, alianza integral de imaginación y razón, como dice del Gran Sordo Malraux, bajo la apariencia mendaz del delirio». De esa manera, conocemos sus resoluciones: «calar en la historia auténtica

del país del que te sentías inexorablemente proscrito; embeberte en el baño lustral de sus clásicos; espulgar la totalidad de su corpus literario con la misma frenética minuciosidad con la que rastreamos a diario el caos tangerino; poner el acervo humanístico de la época —lingüística, poética, historiografía— al servicio de dicha empresa; llegar a las raíces de la muerte civil que te ha tocado vivir; sacar a luz demonios y miedos agazapados en lo hondo de tu conciencia. Días, horas, instantes privilegiados, de riqueza y enjundia inigualadas después, rumiando tu cólera, agravios, sed de venganza contra esos molinos o gigantes llamados religión-patria-familia-pasado-niñez». Nos reconocemos en su «búsqueda de un lenguaje diamantino y extremo frente al monopolio esterilizador de una casta ensoberbecida y omnímoda»; en su encomienda a Góngora, el Poeta, y su «lectura atenta, ceñida, casi obsidional del texto, arborescencias y sinuosidades»; en su asedio a *Las Soledades*, al Poema. Nos convertimos en cartógrafos y espeleólogos, místicos y amantes, recorreremos las imágenes y las pulsiones que engendrarán el nuevo texto. Descubrimos «a Kant y Descartes, Marx y Bakunin, Humboldt, Rousseau, gracias a San Juan de la Cruz y Mawlana, Eckhardt y Al Hallax, el marqués de Sade y el oscuro Masoch».

En esa fascinante gestación textual, acompañamos retrospectivamente al escritor hasta llegar al chispazo generador de una secreta corriente alterna: un «día escueto y avaricioso de enero, Eulalia ha muerto y el expatriado ha digerido a su modo la nueva, ha subido sin su cancerbero a uno de los cafetines de la Alcazaba» y contempla —atalaya— el panorama del Estrecho de Tarifa, la aguerrida sucesión de olas que en lenta cabalgata suicida rompen y mueren entre espumas al pie del cantil: verificación reiterada de la distancia que le separa de la otra orilla, almendra de su ansiedad agresiva y vehemente afán de traición. Hasta la llegada del «conciso relámpago cuya nitidez le transfigurará».

El descubrimiento súbito, conciso relámpago, revelador centelleo que inaugura e impulsa el surco genitivo de la escritura de *Rei-*

vindicación del conde don Julián, es una frase de Lermontov, febrilmente anotada «de una indigente traducción española casualmente leída meses atrás». Como nos revela Goytisolo, «saltará la liebre veloz del refrán en forma de unos versos que se impondrán con evidencia avasalladora»:

*adiós, Madrastra inmunda, país de siervos y señores
adiós tricornos de charol, y tú, pueblo que los soportas.*

Alborozado, emocionado, embriagado, el escritor da por resuelto «el enigma». Esa frase auroral es, en realidad, una adaptación o transcreación de un poema de Lermontov; lo que permite al escritor la fusión con su propio personaje, la identificación narrativa o confusión flaubertiana entre Juan Goytisolo y Don Julián. «Don Julián c'est moi», exclama Goytisolo al descubrir la unidad esencial entre el que ve y el que es visto, que —como dice Mawlana— «forman uno en ti mismo».

III

La reescritura creadora, transcreador, de esa frase de Lermontov nos plantea otros enigmas: ¿Por qué Lermontov? ¿Qué oscuras o ignotas asociaciones mentales, literarias o culturales pueden haber llevado súbitamente a Goytisolo a esa revelación? ¿Será posible indagar algún hilo oculto o trama subyacente que conduzca a algún grado de afinidad o identificación literaria entre Mijail Lermontov y Juan Goytisolo? ¿Existen en las biografías de ambos escritores elementos, episodios o experiencias análogas? ¿Qué relación literaria hay o puede haber entre sus obras? En las próximas páginas intentaremos dar algunas respuestas posibles a esos enigmas, provocados —no lo olvidemos— por la aparición de ese «texto casual» (la frase adaptada de Lermontov) en la génesis textual de *Reivindicación del conde Don Julián*.

IV

En las escasamente transitadas relaciones literarias hispano-rusas⁵, no deja de llamar la atención el interés que los principales románticos rusos, Pushkin y Lérmontov, mostraron hacia España⁶. Buena prueba de ello lo constituyen los poemas de tema español de ambos autores, principalmente el *Convidado de Piedra* de Pushkin y *Los españoles* de Lérmontov.

Pushkin se interesó vivamente por la cultura y la literatura española, hasta el punto de llegar a leer en versión original obras como nuestro *Romancero* o *El Quijote*. El autor de *Eugenio Oneguín* llegó incluso a escribir toda una serie de poemas de tema español, tales como «Aquí estoy Inesilla», «Romance de Don Rodrigo» y otros. Como hemos señalado en otra ocasión:

Resulta curioso anotar cómo la imagen y la «idea» (en el sentido platónico del término) de España adquieren en la obra de Pushkin el valor simbólico de la Libertad. Este ansia de libertad tenía su reflejo histórico en las revoluciones liberales de 1820 en España. «Aspirad el tabaco español», recomienda Pushkin a sus amigos decembristas. (...)⁷.

Hacia 1830, el interés de Pushkin hacia España deriva de nuevo en un cálido sentimiento de simpatía e incluso cabría decir de identificación con una imagen exótica de España, configurada por los rasgos de la pasión amorosa y el mito de Don Juan, que se refleja espléndidamente en su obra *El Convidado de Piedra*. Al mismo tiempo, asistimos a un interés sincero por parte del poeta hacia la literatura española, que se concentra en la lectura de nuestro *Romancero*, y que se verá reflejado literariamente en algunas «transcreaciones» poéticas de Pushkin, tales como «Contra España, su patria» o el romance del rey Rodrigo. En ellas, el poeta romántico ruso recrea el espíritu épico de la época y enriquece con música española la poesía rusa.

El interés de Lérmontov hacia España no se agotaba en las proclamas liberales del general Riego, en el mito de Don Juan o en la

imagen exótica creada por los románticos alemanes, ingleses y franceses. Durante una época de su corta vida —sólo vivió veintisiete años—, Lermontov estuvo convencido de tener un origen español e incluso llegó a firmar sus cartas privadas como Mijail Lerma. Como explica P. A. Viskovátov⁸, Lermontov «sentía por España un especial interés por una tradición familiar, según la cual los Lermontov descendían de un español, el duque de Lerma, que durante la dominación árabe se instaló en Escocia». Lermontov tenía la imaginación llena de España, pero se trataba de una imaginación libresca o literaria, configurada por la lectura de Merimée y de los románticos franceses. España era, según la describe Lermontov, «el país de las pasiones impetuosas e incontenibles, de las muertes, tormentos y horrores de la misteriosa Inquisición»⁹.

Hacia 1830, Lermontov escribió el drama *Los españoles*, que cuenta la historia de un joven español que sabe imponerse a su aciago destino pese a los muchos obstáculos que ante él coloca la vida. *Los españoles* de Lermontov es, en gran medida, el resultado de la lectura de *Don Carlos* de Schiller y de *Hernani* de Víctor Hugo. Aun cuando este drama le sirvió de pretexto para trazar analogías entre los siglos XVI y XVII españoles con la realidad rusa de los primeros decenios del siglo XIX, Lermontov no pretendía, como expone Mijail Alekséev, «escribir una tragedia sobre la historia de España»¹⁰. Fundamentalmente, Lermontov utilizó a España como símbolo histórico, clave política para escribir sobre lo que pasaba en su patria», argumenta Borís Eichenbaum¹¹ apoyándose en el hecho de que «posteriormente, Lermontov quitó a sus personajes el «maquillaje» español inicial, con lo que la monja española de la segunda redacción de *El demonio* se transforma en la georgiana Tamara; el monje español de *La Confesión* en el Arsenio de *El boyardo Orsha*; el español Fernando de *Los Españoles* se convierte en el impetuoso joven ruso Yuri Volin de *Menschen und Leidenschaften (Gentes y pasiones)* y en Vladímir Arbenin de *El hombre extraño*.

V

Los biógrafos de Lermontov¹² coinciden en destacar su carácter solitario, el sentimiento de orfandad, la temprana muerte de su madre, el destierro del padre del espacio familiar por la abuela, su propensión a lo sentimental y a la lectura. Lermontov fue un efímero universitario, descrito así por Alexander Herzen, compañero universitario y amigo suyo:

Nuestra generación fue obligada a callar, aprendimos a refugiarnos en nosotros mismos, a madurar nuestras ideas ¡Y qué ideas! No fueron ya las ideas del liberalismo ilustrado, las ideas del progreso, sino las dudas, las negaciones, las ideas cargadas de furia. (...) La razón de ser de Lermontov está en su poesía, en su sufrimiento, en su fuerza... Él habla con valentía sobre muchos aspectos, sin piedad y sin ornamentos¹³.

Después de incorporarse al regimiento de Húsares de la Guardia Imperial, Lermontov fue desterrado al Cáucaso en mayo de 1837 por orden del zar Nicolás I, acusado de haber escrito el poema «La muerte del poeta», en el que denunciaba el asesinato en duelo del poeta Alexander Pushkin, víctima de una conspiración cortesana. En «La muerte del poeta», Lermontov ataca así a los asesinos de Pushkin:

*Y vosotros, los descendientes altivos
De padres glorificados por la infamia,
Vosotros, ánimas serviles, pisábais las ruinas
De linajes ultrajados por el azar,
Vosotros en multitud sedienta os prosternáis ante el trono,
Verdugos sois de la Libertad, del Genio y de la Gloria,
Os refugiáis al abrigo de la Ley,
Ante vosotros Juicio y Verdad deben callar (...)»¹⁴.*

De ese poema y del destierro en el Cáucaso proceden el tono punzante e intrépidamente doloroso de los poemas de Lermontov, su extraordinario desafío a las convenciones morales, políticas y literarias de la sociedad rusa del siglo XIX¹⁵.

VI

Desde el lenitivo Cáucaso Lermontov contempla y analiza la sociedad rusa de su tiempo, se identifica con los rebeldes, mira a los rusos desde la otra orilla. Allí se afirma la rebeldía moral e intelectual de Lermontov, se radicalizan sus afirmaciones y contradicciones, dudas y negaciones que nutren el mundo interior de su escritura fatalista, que gana en profundidad psicológica, riqueza de imágenes y de sentimientos. Las punzantes experiencias personales ceden el paso a la minuciosa observación del ambiente local, su lengua se libera progresivamente de la alambicada retórica rusa de su época, la arquitectura de sus obras pierde la linealidad característica de sus escritos anteriores, su diario lírico se transforma en poema moral. Lermontov se transforma, para expresarlo con el título de su mejor novela en «un héroe de nuestro tiempo», en un escritor moderno.

La identificación de Lermontov con el Cáucaso le convierte en un escritor fronterizo que compara incesantemente el tipo de cultura europea occidental («Rusia es un país europeo», había decretado Catalina II) y la oriental¹⁶. Lermontov se convierte en un escritor ruso (occidental) en Oriente, o en un escritor oriental en Occidente. Esa mezcla de culturas, ese sintetismo cultural y comparatista enriquece enormemente las obras de Lermontov. Pero Oriente es también para Lermontov un «observatorio» privilegiado de la sociedad rusa contemplada desde una visión fatalista. Sólo así cobran pleno sentido sus versos:

*Yo quiero decir al grandioso pueblo:
Eres un pueblo penoso y vacío.*

En la Rusia fatal de Lermontov, el yo poético se sitúa en el centro de su visión del mundo, conquista una nueva dimensión histórica desde la que contempla Rusia, el imperio ruso, como una síntesis de culturas, a caballo entre Oriente y Occidente¹⁷.

VII

Lo expuesto anteriormente sobre la biografía literaria de Lermontov y su relación con España, con Rusia y con el Cáucaso, nos permite aproximarnos al «chispazo» de arranque de *Reivindicación del conde Don Julián*, al «texto casual» que, literalmente, le alumbró. No nos es difícil entonces percibir toda una serie de afinidades literarias y biográficas entre Goytisolo y Lermontov, que provocaron el que una lectura casual de una «indigente» traducción al español de la poesía de Lermontov (probablemente, la Antología de la poesía rusa del siglo XIX, publicada en 1967 en la colección Adonais por María Francisca Gil) tuviera ese efecto catártico en la resolución del enigma de la génesis textual de *Reivindicación*.

Efectivamente, Lermontov y Goytisolo comparten toda una serie de reivindicaciones políticas, sociales, literarias y biográficas que sitúan a ambos escritores en una perspectiva comparatista e intercultural, a caballo de Oriente y Occidente, en una lúcida, dolorosa e implacable mirada reflexiva sobre la cultura rusa y la española, en una identificación entre el observador y lo observado, el escritor y su héroe de ficción: Pechorin y Don Julián tienen así una inesperada y casual genealogía común.

NOTAS

- 1 GOYTISOLO, Juan: *La cuarentena*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 15.
- 2 LOTMAN, Yuri: «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria». En: *Discurso*, núm. 8, 1989, p. 101.
- 3 *Ídem*, p. 101.
- 4 Todas las citas de este fragmento pertenecen a la primera edición de *En los reinos de Taifas*, de Juan Goytisolo (Barcelona, Seix Barral, 1986).

- 5 Sobre las relaciones literarias ruso-españolas, puede consultarse: ALEKSEEV, Mijail: *Rusia y España: una respuesta cultural*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975; BERKOV, P. N.: *Literary contacts between Russia and the West since the 14 th C.*, Londres, Variorum Reprints, 1973; PORTNOFF, George: *La literatura rusa en España*, Nueva York, Hispanic Institute, 1932; SCHANZER, George: *Russian Literature in the Hispanic world*, Nueva York, 1977; VANKHANEN, Natalia: «La imagen de España en el espejo de la literatura rusa», Cuadernos Hispanoamericanos, 1994, núms 529-530, pp. 223-232.
- 6 Cf. BRAVO VILLASANTE, Carmen: «Pushkin en España», *Olvidos de Granada*, 16, 1987, p. 34.
- 7 GARCÍA GABALDÓN, Jesús: «Para un encuentro con Pushkin», en: *Olvidos de Granada*, núm. 16, 1987, p. 25
- 8 VISKOVÁTOV, P. A.: *Russkaia starina*, 1887, núm 10, p. 119. APUD ALEKSÉEV, Mijail: *Rusia y España: una respuesta cultural*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, p. 171.
- 9 LÉRMONTOV, Mijail: *Obras completas*. Moscú-Leningrado, Academia, 1935, t. IV, pp. 402-403.
- 10 ALEKSÉEV, Mijail: *opus cit.*, p. 169.
- 11 EICHENBAUM, Borís: *O literature (Sobre literatura)*. Moscú, Sovetski Pisatel', 1987, p. 266.
- 12 Sobre la biografía de Lermontov pueden consultarse, entre otras, las siguientes obras: *Lermontovskaja entsiklopedija*, Moscú, Nauka, 1981; EICHENBAUM, Borís: *Stat'i o Lermontove*, Moscú-Leningrado, Sovetski Pisatel', 1961; LUQUE MUÑOZ, Henry: *Tras los clásicos rusos*, Moscú, Progreso, 1986.
- 13 APUD LUQUE MUÑOZ, Henry: *Tras los clásicos rusos*. Moscú, progreso, 1986, p. 143.
- 14 LÉRMONTOV, Mijail: «La muerte del poeta». En: *Antología de la poesía rusa del siglo XIX*, Madrid, Adonais, 1967. Edición y traducción de María Francisca Gil.
- 15 Cf. VICENTE, Isabel: «Introducción». En: Mijail Lermontov: *El héroe de nuestro tiempo*. Madrid, Cátedra, 1992. Edición y traducción de Isabel Vicente.
- 16 Cf. LOTMAN, Yuri: «Fatalist i provlema vostoka i zapada v tvorcestve Lermontova («El fatalista y el problema de Oriente y Occidente en la obra de Lermontov»». En: *V shkole poeticheskogo slova (En la escuela de la palabra poética)*. Moscú, Prosbeshchenije, 1988, pp. 218-234.
- 17 Cf. LOTMAN, Yuri: «La modernidad rusa entre la Europa del Este y del Oeste». En: *Semiótica y Modernidad*. La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 69-79.