

Nuevas variaciones sobre otro tema de Pushkin: «El caballero avaro»

Alvaro Quesada

Gold? yellow, glittering, precious gold?...
Thus much of this will make black white, foul fair,
Wrong right, base noble, old young, coward valiant.
... Come damned earth,
Thou, common whore of mankind, that puts odds
Among the routs of nations, I will make thee
Do thy right nature.

SHAKESPEARE, *Timon of Athens*,

Act. IV, scene 3.

I. LAS PEQUEÑAS TRAGEDIAS DE PUSHKIN

El caballero avaro fue la primera de las pequeñas obras dramáticas con que Pushkin inicia —después de su ambiciosa tragedia *Borís Godunov* (1825)— un nuevo ciclo dramático de cuatro “pequeñas tragedias”. Concebidas como pequeños “estudios dramáticos” (1) hacia 1826, fueron largamente rumiadas por el poeta durante más de cuatro años, antes de ser finalmente escritas, en sólo quince días, entre el 27 de octubre y el 6 de noviembre del célebre y fértil otoño de 1830, cuando la peste del cólera obligó a Pushkin a permanecer en la pequeña localidad de Bóldino durante casi tres meses.

Las pequeñas tragedias son un ejemplo de la habilidad de Pushkin para desarrollar temas de hondo y rico contenido, en obras de extensión reducida y concentrada. Gracias a esta asombrosa capacidad de síntesis, Pushkin logra en estos dramas una admirable combinación de algunos rasgos de diversos autores y escuelas dramáticas que habían provocado su entusiasmo: por una parte, la capacidad de Shakespeare para representar en toda su complejidad y riqueza de matices, caracteres hondos y contradictorios; por otra parte, la construcción concentrada y rigurosa, con un mínimo de personajes y elementos, del clasicismo.

A diferencia de la amplitud épica del *Borís Godunov*, Pushkin tiende en estas pequeñas tragedias a una concisión y economía elementales, patentes no sólo en la brevedad de sus “microdramas” (término de Ripellino (2)), sino también en lo concentrado del tiem-

po y de la acción, en el reducido número de personajes y escenas (3). “*Skupói rítsar* (El caballero avaro) está construido con rígida simetría —afirma Ripellino—. En la primera escena te imaginas al padre a través de las despreciativas descripciones del hijo, en la segunda, al hijo a través de las desconfiadas palabras del padre; en la tercera, los dos antagonistas se encuentran bajo los ojos del duque equilibrador... El macizo monólogo es el gozne de este tríptico, y las otras dos escenas son como sus dos alas, que se corresponden exactamente. Diríase que la tragedia tiene el aspecto de un pajarroco con la cabeza hincada bajo tierra y las alas en la superficie” (4).

El respeto por el rigor y la concisión clásicas, no oculta a los ojos de Pushkin su principal defecto: cierta rigidez y unilateralidad en la concepción de los personajes. Este último defecto, por otra parte no es exclusivo del clasicismo; Pushkin también lo descubre en los ensayos dramáticos de algunos autores románticos como Byron. En una carta a N.N. Raevski (hijo) en julio de 1825, cuando escribía *Borís Godunov*, Pushkin se quejaba de que los clásicos y los románticos basen sus leyes en una “verosimilitud” (*vraisemblance*) lógic-gica, formal y artificial; lo que excluye la posibilidad de concebir caracteres “plenos”, de naturaleza rica y contradictoria (5).

Frente a la artificialidad de los personajes clásicos y románticos, Pushkin opone la complejidad y riqueza vital de los caracteres creados por Shakespeare: “¡Qué hombre este Shakespeare! No temo mino de asombrarme. ¡Qué mezquino parece Byron, como autor trágico, comparado con él! Byron no concibió nunca mas que un s-



lo carácter... Ha repartido entre sus personajes tal o tal otro trazo de su propio carácter: su orgullo para uno, su odio para otro, su melancolía para un tercero, etc.; y es así como de un carácter pleno, hon-do y enérgico, ha creado diversos caracteres insignificantes — así no es la tragedia (..) Hay además otra manía: cuando se concibe un personaje, todo aquello que se le hace decir — incluso las cosas más ajenas (étrangeres) — están marcadas por el mismo sello... Cuando un conspirador dice: Deme de beber, lo dice como conspirador; eso es ridículo... De aquí esa artificialidad, esa timidez en el diálogo. Leed a Shakespeare, él no teme nunca comprometer a su personaje, le hace hablar con el mayor abandono del mundo, porque está seguro de encontrar, en cualquier lugar y en cualquier momento el lenguaje que corresponde a su carácter" (6).

En unos apuntes posteriores desarrollaba la misma idea con respecto al clasicismo, comparando los personajes de Shakespeare con los de Molière: "Los personajes creados por Shakespeare no son, como en Molière, simples tipos, representantes de una determinada pasión, o un determinado vicio; son seres vivos, dotados de diversas pasiones y diversos vicios... En Molière el avaro es sólo avaro; el Shylock de Shakespeare es avaro, sagaz, vengativo, buen padre, ingenioso... En Shakespeare el hipócrita pronuncia su sentencia con rigor y soberbia, pero con justicia; sabe justificar su crueldad con hondas reflexiones de estadista; seduce a la inocencia con poderosos y convincentes sofismas..." (7).

El caballero avaro de Pushkin es expresión de todas estas re-

flexiones. El barón Felipe no es solamente un avaro, ni es un avaro cualquiera. El mismo título de la obra sugiere ya una contradicción en el personaje, al hacer coincidir en él la nobleza del caballero, con la codicia mezquina del avaro. S.M. Bondi (8) llama la atención sobre el hecho de que, a diferencia de la mayor parte de los dramaturgos que concibieron un avaro como personaje protagónico en sus obras, Pushkin no hace de su héroe un comerciante pequeño burgués o un judío, como era tradicional (el judío convencional aparece aquí como figura muy secundaria); sino un noble caballero medieval.

Es este un primer aspecto que permite a Pushkin otorgar a sus personajes y a su obra un espectro más amplio de connotaciones y significados. El carácter contradictorio del personaje, la contradicción entre sus ideales caballerescos y su mezquina avaricia, se convierten también en el símbolo de una época de transición histórica, en que las viejas normas e ideales caballerescos (la nobleza, el honor, el heroísmo, los lazos familiares) se desintegraban y disolvían, incapaces de resistir el embate corrosivo y destructor de una nueva forma de poder: el dinero. "Skupói ritsar (El caballero avaro) compendia en tres escenas — escribe A.M. Ripellino — una imagen de la Francia feudal en la época de decadencia de la vieja caballería. Los paladines tienen ya el yelmo abollado, y agujereados los bolsillos de raso. Como un leviatán, el dinero abre sus garras, acabando con la gloria y los oropeles de los caballeros" (9). El "heroísmo" es ahora el producto de la avaricia; la "palabra de un caballero" sólo vale cuando "es talismán que puede abrir las arcas/de opulentos mercaderes de Flandes"; si no, es "tan inútil como la llave/ de un cofrecillo sepultado en el mar", según las apreciaciones del sentencioso Salomón.

Las asombradas exclamaciones del duque al descubrir en el enfrentamiento entre padre e hijo, los síntomas del poder devastador del dinero en la nueva época:

"¿Qué veo? ¿Qué cosas suceden ante mí?
¡El hijo acepta el reto de su padre!
¿En qué época he heredado el cetro
de los duques?"

y sus palabras finales:

"¡Qué horrible siglo, qué horribles almas!"
representan, sin duda, el comentario desolado del poeta hacia su propia época, un "siglo de mercachifles" (10), cuando las viejas relaciones y costumbres patriarcales caducan ante las nuevas relaciones burguesas; una época en que "la libertad se compra con dinero" (11).

II. EL PODER DEL DINERO: PUSHKIN Y DOSTOYEVSKI

Pero hay otros aspectos que diferencian al barón Felipe de un avaro cualquiera. La avaricia del caballero de Pushkin no es simplemente codicia, no es una pasión elemental, provocada por el sólo deseo de acumular monedas: él no es "como el jugador /que tirando los dados amontona/ monedas".

Dostoyevski, que siempre reconoció el carácter "profético" (12) de la obra literaria de Pushkin, y en múltiples ocasiones le rindió homenaje en su propia obra, hizo afirmar al protagonista de su novela *El adolescente*: "Desde mi infancia aprendí de memoria el monólogo de *El caballero avaro* de Pushkin. Pushkin jamás produjo idea más elevada que esa" (13). Al comentar esas palabras de Dostoyevski el crítico soviético Dmitri Blagói asegura que: "en realidad el barón Felipe erige su acumulación sobre todo un sistema filosófico, otorga a su pasión un fundamento 'ideológico' de lo más original. Reconcentrado, encerrado y refugiado en sí mismo, el barón desprecia profundamente el resto de la humanidad, a toda la realidad exterior" (14). A los hombres y a la realidad opone el barón "su mundo interior, un nuevo universo, que existe como potencia pura... como representante de todas las posibilidades y de todo poder" (15). Así puede el caballero afirmar de sí mismo:

"... Incógnito demonio
desde aquí yo gobierno el mundo entero

puedo, si quiero, edificar palacios
y colmar sus magníficos jardines
con el correr fogoso de las ninfas;
puedo imponer a las musas tributo,
y esclavizar la libertad del genio;
la virtud y la labor paciente,
han de esperar sumisas mis designios;
con un silbido acudirá, tímido
y dócil, el delito ensangrentado,
me lamerá las manos y leerá
en mis ojos la señal del amo.
Todos me obedecen —y yo a nadie”.

Pero “la idea” del barón no es de ninguna manera una simple ilusión subjetiva, no es una concepción arbitraria, ni una quimera completamente absurda. Si estas concepciones habían admirado tanto el personaje de Dostoyevski, es porque ellas reflejaban maravillosamente sus propias concepciones sobre el papel y la importancia del dinero en el nuevo mundo capitalista.

Arkadi Dolgoruki, el adolescente de la novela de Dostoyevski, concibe también “una idea” muy semejante: dedicará todo su esfuerzo y talento a reunir “un millón”, a convertirse en “un Rothschild”; no por el deseo de acumular dinero, “no simplemente para ser rico”, sino porque el dinero es el único medio que garantiza poder, independencia y libertad. “No es dinero lo que necesito, ni siquiera poder; lo que verdaderamente necesito es aquello que sólo se adquiere teniendo poder, y que sin el poder es imposible conseguir; la conciencia tranquila y solitaria de mi propia fuerza. Esa es la más perfecta definición de la libertad, que tanto ha preocupado a los hombres. ¡La libertad!” (16).

En un capítulo titulado “Ensayo sobre el burgués” del libro en el que Dostoyevski describió la experiencia decepcionante de su primer viaje a la Europa burguesa, convertida en “cementerio de grandes ideales” tras las revoluciones de 1848, el novelista consignó lo que pareciera un primer esbozo de “la idea” de Arkadi Dolgoruki: “Liberté, égalité, fraternité. Muy bonito. ¿Qué es la liberté? Libertad. ¿Qué libertad? La libertad, igual para todos, de hacer lo que uno desee, dentro de los linderos de la ley. ¿Cuándo puede uno hacer todo lo que desea? Cuando se tiene un millón. ¿Le da la libertad un millón a cada uno? No. Entonces, ¿qué es del hombre que no tiene un millón? El hombre que no tiene un millón es, no aquél que puede hacer todo lo que desea, sino aquél con el cual se puede hacer lo que se desee” (17). El dinero se convierte así, no sólo en símbolo de poder material, sino también en el último reducto para la defensa de la propia dignidad y la propia libertad, la única garantía contra la ofensa, la humillación y la explotación; hacer dinero —a cualquier precio— se convierte en la mayor y primordial necesidad humana. “El dinero —afirma Dolgoruki en *El adolescente* es, sin duda, un poder despótico, pero es al mismo tiempo la más pura igualdad; en esto principalmente consiste su fuerza. El dinero nivela todas las desigualdades” (18).

III. EL CABALLERO ALIENADO: PUSHKIN Y MARX

Pero no sólo a los poetas y escritores ha preocupado el tema del dinero. Catorce años después de escrito *El caballero avaro* un joven filósofo alemán intentaba también relacionar el poder tiránico y “nivelador” del dinero con los más ingentes problemas filosóficos y humanos de su época. Algunas de las reflexiones consignadas por el joven Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, bien pudieron tomarse como una interesante acotación a las ideas y la experiencia del barón Felipe.

“El dinero —escribía Marx— al poseer la cualidad de poder comprarlo todo, de apropiarse todos los objetos, es el objeto en el sentido eminente de la palabra. El carácter universal de su cualidad es la omnipotencia de su ser; se trata, por tanto, de un ser todopo-

deroso. . . ” (19). El poder del dinero se traslada también a su “poseedor”: “Lo que puedo hacer mío con dinero, lo que puedo pagar, es decir, lo que puedo comprar con dinero eso soy yo, e mismo poseedor del dinero” (20). El barón Felipe conoce la omnipotencia del dinero y se sabe el poseedor en potencia de palacios, ninfas y musas; sabe que puede comprar la libertad del genio, la virtud y el crimen. La conciencia de ese poder potencial otorga al barón un “sosiego” que le compensa del ejercicio real de sus deseos.

“Más allá del deseo, sosegado,
conozco mi poder, y esa conciencia basta. . . ”

Pero la conciencia del poder, y la potencia abstracta del dinero, no bastan para convertir esos deseos y ese poder en fuerzas humanas reales. Comentando el pasaje de Shakespeare que sirve de epígrafe a este artículo, señalaba Marx: “Shakespeare destaca en el dinero, principalmente, dos cualidades: 1) es la deidad visible, que se encarga de trocar todas las cualidades naturales y humanas en lo contrario de lo que son (. . .) 2) es la ramera universal, la alcahueta de hombres y pueblos (. . .) el alcahuete entre la necesidad y el objeto, entre la vida y los medios de vida del hombre (. . .)” (21). Y más adelante: “El dinero en cuanto el medio y el poder generales —exteriores, no provenientes del hombre, ni de la sociedad humana como tal sociedad— que permiten convertir la representación en realidad y la realidad en mera representación, convierte las fuerzas esenciales reales del hombre y la naturaleza en representaciones puramente abstractas y, por ello mismo, en algo imperfecto, en atormentadoras quimeras; a la par que, de otra parte, convierte las reales imperfecciones y quimeras, las fuerzas esenciales impotentes y que sólo existen en la imaginación del individuo, en fuerzas esenciales y capacidades reales. El dinero representa la inversión general de las individualidades, las convierte en lo contrario de lo que son y concede a sus cualidades atributos contradictorios” (22).

La apariencia de poder que el dinero otorga al barón, sólo oculta y disimula la verdadera esencia de la vida del barón como ser humano, que es lo contrario de esa apariencia. Junto con su tesoro el barón para sí mismo y para su propia vida, la esencia enajenada y contradictoria del dinero.

Encerrado en sus “fieles subterráneos” el caballero reivindica la posesión de su sórdido imperio:

“... con el humilde puñado
de mis diarios tributos, construyo
en mi sótano una altiva colina
y oteo desde su cumbre mis dominios
infinitos (. . .)
Es obediente y firme mi dominio
y da felicidad, honor y gloria”.

Pero su hijo Alberto pone en duda esta apariencia de poder y gloria que reclama para sí el barón. Según Alberto, no es el dinero el que ha entregado su poder al barón; sino el barón el que ha pagado con el precio de su propia humanidad, la posesión del poder abstracto y “quimérico” del dinero.

“Para mi padre no es siervo ni amigo:
es su señor. Y ante él se inclina
como esclavo argelino, como un perro
de presa. Habita en una inhóspita
perrera, a cortezas de pan y agua;
por las noches no duerme: corre, ladra,
y guarda el sueño apacible del oro
en sus baúles. . . ”

El propio barón reconoce que tras “la felicidad, el honor y la gloria” que le otorga el dinero, se esconden “las lágrimas, el sudor, la sangre”, los “sufrimientos y engaños”, plegarias y maldiciones de los hombres. La conciencia “sosegada” del poder; “el sueño tranquilo

de los dioses", apartado de todas "las pasiones y menesteres humanos"; es sólo el lado aparente, la "falsa representación", que oculta los "duros sacrificios, pasiones, pensamientos", los "días arduos y noches insomnes" que cuesta un tesoro. El barón, que afirmaba estar "más allá del deseo", y sentirse satisfecho y "sosegado" con la conciencia de su poder, confiesa, sin embargo, que la posesión del dinero no ha logrado enmohecer lo suficiente su corazón, para no sentir deseos y remordimientos de conciencia:

"... ¿O cree mi hijo
que tengo el corazón enmohecido,
que jamás siento deseos, que jamás
me remuerde la conciencia. . . ?"

Esclavo de las mismas fuerzas que él cree dominar y poseer, víctima de esas mismas fuerzas con las que él intenta ser el verdugo de los demás, el caballero avaro ha enajenado y vendido su propia humanidad, sus "cualidades naturales y humanas", sus "fuerzas esenciales reales"; trocándolas por su contrario, por "reales imperfecciones y quimeras", fuerzas abstractas y mutiladoras de su auténtica humanidad.

Nada de extraño entonces tiene el sentimiento contradictorio

—para él extraño e inexplicable— que el barón descubre en sí mismo al contacto con su tesoro:

"El temblor y la fiebre me estremecen
cada vez que vengo a abrir mis arcas.
No es el miedo. ¡No! Yo no temo a nadie:
tengo mi espada, y su honrado acero
resguarda mi oro. Mas me oprime
el pecho una emoción extraña. . .
Según dicen los médicos hay hombres
que encuentran en el crimen un disfrute.
Al introducir la llave en mi baúl
siento lo mismo que han de sentir ellos
al hundir en la víctima el cuchillo:
terror y placer unidos."

"La fuerza divina del dinero. . . esencia genérica enajenadora y enajenante de los hombres. . . capacidad enajenada de la humanidad", que convierte a las "fuerzas esenciales" en "lo contrario de lo que son" (23), otorga al caballero avaro su poder contradictorio y deshumanizante, lo convierte en verdugo de los hombres y en víctima de su propio poder.

Notas:

- 1) Pushkin habría llamado a estas obras "Estudios dramáticos" (*Dramaticheskie izucheniia*) y "Escenas dramáticas", antes de decidirse por el título final de "Pequeñas tragedias".
- 2) Ripellino A.M., "La técnica del microdrama" en: *Sobre literatura rusa*, Barral, Barcelona, 1970.
- 3) Ver: Blagoi D., "Pushkin", en *Istoria russkoi literatury XIX veka*, Moscú, 1970, p. 533.
- 4) Ripellino, op. cit., p. 62.
- 5) *Ver la carta de Pushkin a N.N. Raevski (hijo), en: *Sobranie Sochinenij*, T.9, p. 177-178: "Les classiques et les romantiques ont tous basé leur loix sur la vraisemblance, et c'est justement elle q'exclut la nature du drame. . . Quel diable de vraisemblance y a-t-il dans une salle coupée en deux moitiés dont l'une est occupée par deux mille personnes, qui sont censées n'être pas vues par ceux qui sont sur les planches". (Original en francés. Subrayado del autor).
- 6) Ibidem. La carta original está en francés; la traducción es nuestra.
- 7) Pushkin, *Sobr. Soch.*, T. 7, p. 210-211.
- 8) Ver: Bondi, "Dramaticheskie proizvedeniia Pushkina", en: Pushkin, *Sobr. Soch.*, T. 4, p. 553.
- 9) Ripellino, op. cit., p. 60.
- 10) "nash vek - torgash". En: *Razgovor knigoprodovtza s poetom* (Diálogo entre un librero y un poeta), *Sobr. Soch.*, T.2, p. 35.
- 1) Ibidem.
- 2) Ver, por ejemplo, su *Ensayo sobre Pushkin*: "Pushkin es un fenómeno extraordinario y tal vez la única auténtica manifestación del espíritu ruso, según dijo Gógol. Yo añado: y también un fenómeno profético". Dostoyevski F.M., *Pushkin. Ocherk*, en: *Sobranie sochinenij*, T.10, p. 442.

- 13) Dostoyevski, *Podrostok*, en *Sobr. Soch.* T. 8, p. 100.
- 14) Blagoi, *Literatura i deistvitel'nost*, Moscú, 1959, p. 374.
- 15) Ibidem.
- 16) Dostoyevski, *Podrostok*, T. 8, p. 98.
- 17) Dostoyevski, *Zimnie zametki o letnij vpechatleniiaj* (Notas de invierno sobre impresiones de verano), en *Sobr. soch.*, T. 4, p. 105.
- 18) Dostoyevski, *Podrostok*, T.8, p. 98.
- 19) Marx K., *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Grijalbo, México, 1968, p. 155. Traducción de Wenceslao Roces. (El subrayado es del original)
- 20) Ibid. p. 157. Subrayado del original.
- 21) Ibid. p. 159. Subrayado del original.
- 22) Ibid. p. 159. Subrayado del original.
- 23) Ibid. p. 158. Subrayado del original.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BLAGOI D., "Pushkin", en: *Istoria russkoi literatury XIX veka*, Moscú, 1970. *Literatura i deistvitel'nost*, Moscú, 1959.
- BONDI S.M., "Dramaticheskie proizvedeniia Pushkina" en: *Pushkin, Sobranie s sochinenij*, T.4, p. 553.
- DOSTOYEVSKI F.M., *Sobranie sochinenij*, (10 tomos), Moscú, 1956-1958.
- MARX K., *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Grijalbo, México, 1968.
- PUSHKIN A.S., *Sobranie sochinenij*, (10 tomos), Moscú, 1959, 1962.
- QUESADA A. "Variaciones sobre un tema de Pushkin: 'Mozart y Salieri'" en: *Escena*, año 5, No. 9, primer semestre 1983, p. 20.
- RIPELLINO A.M. *Sobre literatura rusa*, Barral, Barcelona, 1970.
- Russkie pis.teli o literaturnom trude*,
- SHAKESPEARE W., *The complete works of William Shakespeare*, the Alexander text, London and Glasgow, 1970.