

LA PERCEPCIÓN DE N.V. GÓGOL EN ESPAÑA:
LA «SEGUNDA VIDA» DE SUS OBRAS EN LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Gaiané KARSIÁN
Universidad del País Vasco

Aún no sabemos qué es Gógol

Andréi Biely. *Masterstvo Gogolia*

La percepción del texto literario traducido depende mucho de la percepción de la obra en general de su autor en el país del idioma al que se traduce. En la fama que ha obtenido la creación del primer escritor realista ruso nacido en Ucrania Nikolái Vasílievich Gógol (1809-1852) fuera de su país está presente un cierto «elemento de enigma», según la definición de los autores del artículo «La crítica literaria del Occidente ante *el enigma de Gógol*» (Bibijin, Gáltseva, Rodniánskaia, 1974: 390). Ellos escriben: *Con una contradicción improvisada se presenta Gógol al mundo literario occidental como una figura que está vislumbrando tan pronto en una encrucijada de la época como en otra del arte clásico y al mismo tiempo que no encuentra su verdadero lugar hasta hoy en día* (Bibijin, Gáltseva, Rodniánskaia, 1974: 390).

La misma expresión «el enigma de Gógol» ha llegado a ser un lugar común para la crítica literaria de Occidente. Así pues, el ensayo de Sergio Pitol, que prologa el poema en prosa gogoliano *Almas muertas* traducido al español por Augusto Vidal, también se titula «El enigma de Gógol» (Pitol, 1991: 13). Para entender la causa de esta opinión es necesario recordar toda la historia de las traducciones de N.V. Gógol al español.

Francia e Inglaterra desempeñaron el gran papel de introducir al lector europeo en la literatura clásica rusa. En 1845 fueron publicadas en París *Nouvelles Russes* de Gógol: una edición que contaba con el cuento *Memorias de un loco* del ciclo *Arabescos*, las obras *Tarás Bulba* y *Terratenientes de antaño* del ciclo *Mirgorod* y el cuento fantástico *El Viy* de *Los atardeceres cerca del caserío de Dikanka* (Gógol, 1845). El propio Louis Viardot, cuyo nombre aparecía en la portada del libro, comentaba que en realidad la traducción había sido realizada por otro famoso escritor ruso, Iván Turguénev, junto con su compatriota S. A. Gedeónov, y que a él sólo le pertenecían algunas correcciones estilísticas y gramaticales. En el prefacio de esta edición los traductores exponen: *Para hacer famoso a Gógol en Francia elegimos de sus novelas aquéllas que tuviesen un carácter más común y que pudiesen ser traducidas a otro idioma y comprendidas en otro país* (Gógol, 1845: 7). Aquella colaboración de los dos intelectuales rusos fue valorada como bastante mala por parte de sus compatriotas. Precisamente aquella traducción es la que critica con dureza Fiódor Dostoievski en 1873 en su *Diario del escritor*. Así se realizó la primera traducción de la

prosa gogoliana en Europa, y fue I. Turguénev quien consiguió ser la primera persona que proporcionó a sus colegas extranjeros una «clase magistral». Él definió las peculiaridades y el lugar de su literatura nativa en términos del pensamiento occidental de tal manera que las características introducidas por él fueron aceptadas y se implantaron literalmente. Por lo visto, de esta traducción fue realizada la primera versión española de *Tarás Bulba*, publicada por la *Biblioteca Universal* en 1880 (Gógol, 1880). Como sabemos, hasta la segunda década del siglo XX la literatura española solía obtener las primeras traducciones de la literatura clásica rusa no directamente, sino pasando por las versiones francesas e inglesas. Acaso a través de aquella traducción francesa había conocido las obras gogolianas el diplomático español Juan Valera, que trabajó en Rusia en los años 1856-1857 y que en sus *Cartas de Rusia* por primera vez llevó a los españoles el humanismo y la peculiaridad nacional de la creación de Nikolái Gógol. Las palabras de J. Valera sobre la imposibilidad de traducir a los escritores rusos y de transmitir la belleza de su estilo, se referían precisamente a Gógol, a quien, según Valera, «hay que leer sólo en versión original» (Valera, 1947: 123-176).

No es pura casualidad que el éxito de Gógol en la vida literaria de España llegara precisamente de la mano de *Tarás Bulba*, una novela de carácter histórico. Esta obra, junto a otra novela breve, *Los terratenientes de antaño*, había sido incluida en la primera edición francesa de 1845 e introdujo a Gógol en la literatura española. Desde entonces conoció más de 40 reediciones. Su popularidad fue provocada no sólo por el propio exotismo sino, ante todo, por la actualidad del tema heroico y patriótico en el contexto histórico de entonces y el énfasis en la lucha independentista tan familiar y comprensible para los españoles de la época. El tema de *Tarás Bulba* (la abnegada lucha por la independencia de los ucranianos contra los polacos en el siglo XVII) condicionó, a finales del siglo XIX, toda la estilística de su traducción. En español el énfasis romántico se consiguió gracias al uso de un léxico elevado, de arcaísmos morfológicos y sintácticos y, sobre todo, por los cambios en la estructura e incluso en el contenido del original. Lo primero que llama la atención en esta primera versión española de *Tarás Bulba* es la omisión del noveno y último capítulo en el que Tarás muere. El traductor (o, mejor dicho, el redactor) conserva la vida al protagonista (para el lector español la obra acaba con las palabras: *Tarás ya no estaba con él: desapareció sin dejar rastro*) y priva a la novela de un final trágico, no sólo con el objeto de dejar al lector que imagine cualquier final, hasta feliz, si quiere, lo cual correspondería totalmente al espíritu de aquella época, sino también, evidentemente, por motivos de censura. Y no se trata sólo de los llamamientos de Tarás a «degollar a todo el catolicismo» (podrían eliminarse, sin más, o cambiar «los católicos» por «los polacos», como hicieron los autores de las traducciones posteriores); la causa principal de este cambio consistía en que el noveno capítulo ofrecía la posibilidad a los lectores españoles de comparar y buscar analogías de lo leído en la historia de su propio país. Tal ocasión podría hacer revalorizar los acontecimientos españoles de las primeras décadas del siglo XIX relacionados con la Guerra de la Independencia, una guerra realmente del pueblo contra Napoleón, y los de carácter trágico que tuvieron lugar después y que llevaron al país al borde de una guerra civil, acontecimientos que, como se sabe, acabaron con una represión brutal de los insurgentes sublevados. Además, siguiendo a la versión francesa, la española reduce u omite algunas descripciones de carácter naturalista, comparaciones poéticas y famosas digresiones del autor. Seguramente tal «redacción» correspondía a las ideas francesas acerca del buen gusto que buscaban la claridad y la armonía en la narrativa, y era necesaria, desde el punto de vista del traductor, para un original gogoliano sobrecargado por detalles y por meditaciones excesivas.

Es interesante que la primera edición de *Tarás Bulba* en América Latina, más concretamente, en Argentina (Gógol, 1915), adquiriera mucha menos popularidad y que, además tuviera lugar bastante más tarde, sólo en los años 30-40 del siglo XX, cuando la novela ya había sido editada en Chile, México y Uruguay. Para aquel entonces los intelectuales latinoamericanos ya conocían la obra de Nikolái Gógol a través de las traducciones francesas y alemanas y, a partir de los años 20, gracias a las inglesas realizadas por Constans Garnet¹.

Al mismo tiempo, el relato *El capote* (en otras versiones *El abrigo*) del ciclo petersburgués llegó a ser la obra gogoliana preferida en América Latina, la traducción de la cual, primero al francés luego al español, apareció en el Nuevo Mundo antes que en el Antiguo en 1898 (Gógol, 1898: 309-344).

En 1885 la revista francesa *Revue des Deux Mondes*, que prestaba mucha atención a la literatura rusa, publicó un artículo sobre Gógol de Eugène-Melchior de Vogüé. Un año más tarde el autor lo incluyó en su famoso libro *Le Roman Russe* (Vogüé, 1886). En su artículo E. M. Vogüé llama la atención de los lectores al hecho de que este escritor ruso recuerde de manera sorprendente a los mejores escritores de la España del siglo XVII, y de que su poema épico *Almas muertas*, escrito entre 1836 y 1842, presente el ejemplo más logrado de la tradición del *Quijote* en la literatura contemporánea (Vogüé, 1886: 123).

Gógol veía la creación de *Almas muertas* como la tarea más grande de su vida —«toda Rusia estará representada en ella», escribía él— y se planteaba con ella un reto artístico de dimensiones gigantescas: al igual que en la *Divina Comedia* de Dante, en la primera parte del poema pretendía mostrar el infierno de la realidad rusa, en la segunda reflejar el purgatorio y en la tercera el paraíso. No llegó a lograr su objetivo. Sólo fue escrito y publicado el primer tomo. El segundo no llegó a ver nunca la luz porque fue quemado por su propio autor y el tercero ni lo empezó. El primer tomo de las *Almas muertas* es el reflejo de Rusia desde el lado cómico, es una acumulación de tales maldades que «para exterminarlas no hay medios humanos [...]» y donde Gógol concentró toda su atención en unos hechos que ocurrieron en la realidad y que, aun siendo per se ilegales, y según sus propias palabras, por desgracia se convirtieron en legales. El protagonista de *Almas muertas*, Pável Ivánovich Chíchikov, representa un nuevo tipo de personaje en la literatura rusa, el pícaro capitalista. Aprovecha el vicio más feo, horrible y bárbaro de Rusia: la ausencia de ley. El aventurero Chíchikov adquiere a bajo precio las almas muertas de los difuntos para inscribirlas como almas vivas en el catastro, aprovechándose de la anomalía del censo que repetidamente mantenía con vida los nombres de los siervos de la gleba muertos entre dos revisiones oficiales, y realizando la estafa en su provecho económico.

No será una exageración decir que fue precisamente la gran novela cervantina la que consideraba Nikolái Gógol un lejano ejemplo cuando trabajaba en su poema épico en prosa, que ofrecía, según el poeta ruso más destacado, Alexandr Pushkin, gran amigo de Gógol, una libertad absoluta de viajar y conocer junto al héroe todo el país y describir muchos caracteres diferentes. *Almas muertas* también coincide con *Don Quijote* en el papel que representaron ambas obras en las literaturas nacionales de sus épocas respectivas. Según la opinión del crítico literario ruso Mijaíl

1 Constans Garnet realizó una traducción de calidad de las obras de Gógol en seis volúmenes. Por aquel tiempo, la creación gogoliana tenía en Inglaterra un carácter formal e, incluso, oficial. Como se sabe, desde finales del siglo XIX el heredero al trono inglés y, desde 1910, el rey del Reino Unido era pariente del emperador ruso. Por eso los aniversarios «rusos» en Inglaterra llegan a ser una empresa prestigiosa y de buen gusto, sobre todo para el escritor A. Conan Doyle, que firmó en 1909 un mensaje de aniversario a Nikolái Gógol.

Bajtín, *todos los modelos y tipos novelescos más importantes fueron creados durante el proceso del derrumbamiento paródico de los mundos novelescos anteriores* (Bajtín, 1975: 122).

En este sentido, *Almas muertas* acabó para siempre con el Romanticismo, de la misma manera que *Don Quijote* acabó con las novelas de caballería. Al mismo tiempo, refiriéndonos a la tradición cervantina en *Almas muertas*, no hay que olvidar la importancia de la tradición literaria en el desarrollo de la prosa europea, gracias a la cual la influencia de Cervantes en Gógol se refleja en las obras de Henry Fielding, Lawrence Stern, E.T.A. Hoffman y otros autores.

La escritora española Emilia Pardo Bazán prácticamente repite las palabras del crítico francés. Sus conferencias sobre la literatura rusa pronunciadas en 1887 en el Ateneo de Madrid están basadas en su libro *La revolución y la novela en Rusia*, que salió a la luz aquel mismo año (Pardo Bazán, 1887). En opinión de la autora, *Almas muertas* es el libro más humano y profundo escrito nunca en Rusia. Pardo Bazán se pregunta si se puede imaginar un cuadro lleno de ironía más amarga y lo compara con la situación que lleva a maltratos de los pobres muertos incluso más allá del margen solemne de la muerte, seguramente el único que hubiera podido liberarles, el cuadro que está profanando los restos y que incluso se beneficia de ellos.

Precisamente en *Almas muertas*, Gógol se declara como el iniciador de la corriente realista en la literatura rusa, como uno de los representantes con más talento y que mejor representa aquella línea de la novela europea comenzada por *Don Quijote* de Cervantes. Muchas características comunes testifican la estrecha relación que existe entre ambas obras: y el espíritu sarcástico de la reflexión, y la tristeza tapada con una sonrisa, y la misma imposibilidad de definir su lugar exacto entre los géneros literarios (Pardo Bazán, 1973: 287-289).

Además, la escritora española destaca que la épica de *Tarás Bulba* puede ser comparada con *El Cantar de mio Cid*, e incluso supone que esta antigua obra pudo influir en Gógol.

Las décadas del siglo XX abrieron una nueva etapa en el conocimiento de la creación gogoliana por el público occidental. En la crítica literaria de aquellos tiempos se aprecian dos puntos de vista diferentes respecto del fenómeno de Gógol: el freudiano y el religioso-metafísico². Recordemos aquí las palabras de otro crítico ruso, N. Ya. Berkovski: *Lo ajeno y lo raro de las obras rusas y, al mismo tiempo, el deseo de definir las, hacían a aquellos extranjeros que apreciaban la Rusia literaria tensar toda su experiencia artística, y sólo así eran capaces de adquirir una base desde la cual podían llegar a poseer espiritualmente aquel fenómeno* (Berkovski, 1975: 18-19).

A principios del siglo XX, en los años 1902, 1903 y 1909, fueron publicados en la revista *La lectura* varios artículos dedicados a la interpretación de la obra de Gógol cuyo autor era el famoso historiador y escritor, miembro de la Real Academia Española, Julián Juderías (Juderías, 1902,

2 El desarrollo de los dos puntos de vista parte de los intelectuales rusos. Entre los partidarios del primero se puede destacar sólo al crítico literario y freudiano ruso I. Yermakov. El interés ha decrecido bastante pronto porque resultó pronto muy evidente la inconsistencia de la interpretación psicoanalítica de Gógol como neurótico. La teoría religioso-metafísica debe su aparición a los intelectuales rusos que investigaban entonces la fenomenología del mal y de «lo satánico» en las novelas de carácter semifantástico de Gógol arrastrado, como estaba, según ellos, corriendo por una espiral siniestra y demoníaca. Entre otros, compartieron este punto de vista el autor del ensayo *Gógol y el diablo*, Dmitri Merezhkovski, y el escritor ruso-estadounidense Vladimir Nabókov que más tarde editó un libro sobre N.Gógol en inglés (Nabokov, 1944). Además, podemos mencionar el artículo en ruso del famoso crítico literario americano de tendencias freudianas V. Terras titulado «Nabokov y Gogol», donde éste último es representado como «el metafísico de la nada» que va penetrando en el infierno de «lo vacío y lo hueco».

1903, 1909). Es importante saber que el autor no sólo conocía el ruso, que había aprendido siendo joven, cuando vivió en Rusia, sino también que él mismo tradujo algunas obras de A. S. Pushkin y N. V. Gógol. Posiblemente sus traducciones fueron las primeras en España hechas directamente del ruso (1912). En sus ensayos, Juderías expone la biografía creativa y las ideas estéticas de Gógol. Analizando *Almas muertas*, las novelas cortas de *Mirgorod* y las comedias *El casamiento* y *El inspector*. J. Juderías presta una atención especial a *Los atardeceres cerca del caserío de Dikanka*, clasificando la obra dentro del género de la literatura costumbrista, tan popular en la España de aquel entonces. El historiador subraya que la semejanza de las obras gogolianas con la narrativa nacional servirá al lector español como clave para su percepción. En general, al reconocer la importancia mundial de la obra de Gógol, Juderías es de la opinión tradicional de que su efecto benéfico se reduce al primer período de la vida artística gogoliana, que se considera como el propiamente literario, dentro del cual Gógol escribió las obras que le hicieron famoso, y la perdición es distintiva del segundo, llamado condicionalmente «místico», cuando el escritor ruso creó *Pasajes selectos de la correspondencia con mis amigos*, la obra en la que él representa el papel de moralista. Juderías cree que en la segunda mitad de la actividad artística gogoliana el miedo religioso creciente en su interior le hizo rechazar sus grandes obras, y fue la causa, de hecho, de la muerte de Gógol (Pardo Bazán, 1973: 295).

En 1926 en España sale a la luz la primera edición de *Almas muertas*, realizada por Rodolfo S. Slaby y Vicente Díez de la Tejada, y con la nota preliminar de Vicente Clavel (Gógol, 1926). En este comentario Clavel ofrece su propio punto de vista sobre la obra del autor ruso. Según él, el nombre de Gógol es comparable al de Cervantes, ya que los dos fueron grandes humanistas en su época. A diferencia de Julián Juderías, que se negaba a ver en el Gógol de los tiempos de *Pasajes escogidos de la correspondencia de los amigos* el desarrollo de su talento de escritor, Vicente Clavel opina que el último período de la creación del clásico ruso es la conclusión lógica de una tendencia muy generalizada. Gógol pone al mismo nivel el amor hacia su pueblo y el amor hacia Dios y por eso durante los últimos años de su vida se dedicó a buscar y rebuscar en aspectos religiosos.

Desde el principio, el poema *Almas muertas* fue considerado una obra realista por parte de la crítica española. Sin embargo, su primera traducción sigue hasta cierto punto la tradición romántica, lo cual se manifiesta, por ejemplo, en la «corrección» de la redacción definitiva del autor de la *Historia del capitán Kopeikin* intercalada en el poema. Es sabido que esta *Historia...* desempeñaba un papel importantísimo en el contenido ideológico y artístico del poema, siendo una especie de *modelo en tamaño reducido*. En la variante definitiva del original la *Historia...* termina con la frase: *Pero, figúrense, no transcurrieron ni dos meses cuando en los bosques de Riazán apareció una pandilla de bandidos, y el atamán de la pandilla, señor mío, no era otro....* En las primeras traducciones francesas el final abierto fue cambiado por el final de la versión inicial del poema en la que Kopeikin aparecía como un héroe romántico, un bandido honrado muy parecido a Robin Hood. Sus acciones tienen el carácter de una venganza noble causada por la injusticia a todo lo que «lleva el nombre del tesoro». Habiéndose apropiado de una gran suma, Kopeikin se esconde en los Estados Unidos, desde donde escribe al emperador ruso una carta que emociona mucho a éste último. El zar considera las acciones del héroe medida forzada de una persona desesperada a punto de morir de hambre y por eso el emperador da en seguida la orden de crear un comité especial que se ocupe de los asuntos de los minusválidos. El final feliz de la *Historia...* en la traducción de R. S. Slaby y V. Díez de la Tejada reproduce la redacción inicial, y la imagen del bandido honrado contenida en ella contradice la idea del autor en su redacción definitiva y altera totalmente el papel

y los principios estéticos e ideológicos de esta anécdota sorprendente, *todo un poema muy sugestivo para cualquier escritor*, según la expresión de su propio narrador, el jefe de Correos. Al mismo tiempo, tras haber elegido la variante anterior de la *Historia...*, el traductor consigue al mismo tiempo resolver otros problemas. Por una parte, él «romantiza» la obra y, por lo tanto, organiza su estilo y contenido según los cánones de un género literario bien conocido por parte de los lectores, dejando así bien claro el contenido y el papel de la anécdota para el lector; por otra parte, llena la laguna que supone la ausencia de un héroe positivo en el poema de las aventuras del pícaro Chíchikov.

Es evidente que en el siglo XX los críticos españoles siguen viendo en *Almas muertas* los rasgos propios de su prosa nacional y califican al poema gogoliano de «novela picaresca rusa» (Gutiérrez, 1967: 17). Muchos personajes de esta obra, como opina una de sus traductoras, Teresa Suero Roca, se convirtieron en alegorías corrientes y, además de representar los rasgos típicos del carácter ruso, adquirieron fama universal (Suero Roca, 1970: 29). Hoy día, en España entre todas las obras de N. Gógol, *Almas muertas* ocupa el segundo lugar después de *Tarás Bulba* por cantidad de reediciones: a partir del año 1926 se ha editado 45 veces.

Si para los lectores y escritores rusos estuvo absolutamente claro que toda la literatura rusa después de Nikolái Gógol, según F. M. Dostoievski, «ha salido de *El Capote* de Gógol», la mayoría de españoles hasta los años 30 no conoció ni *El Capote*, ni otras novelas cortas del ciclo petersburgués gogoliano, ni siquiera las opiniones sobre Gógol de Pardo Bazán o Juderías. Sin embargo, ya habían leído *Tarás Bulba* y las ediciones singulares de los cuentos de *Los atardeceres cerca del caserío de Dikanka*, llenos del colorista folclore ucraniano y que tanto recordaban a las obras costumbristas españolas ya por entonces pasadas de moda.

Sin duda, en comparación con los temas de palpitante actualidad y los problemas globales abordados en las obras de Iván Turguénev, Lev Tolstói y Fiódor Dostoievski, el exotismo costumbrista de las obras gogolianas conocidas y traducidas por aquel entonces «perdía», evidentemente, bastante. Por eso en la conciencia de por lo menos dos generaciones de lectores españoles, el papel histórico de la creación de Gógol no ha sido comparable con el de la creación de *los tres profetas* de nuestra época. Hasta los años 60 Gógol sigue en España con la fama de un escritor costumbrista, y sus obras, el ciclo petersburgués incluido, consideradas por los críticos «místicas» o «fantásticas» muy rara vez llegaron a ser publicadas, comparando con el volumen de ediciones de *Almas muertas*, *Los atardeceres cerca del caserío de Dikanka* o *Tarás Bulba*.

Quizás sólo el conocimiento de la obra de Kafka ayuda a los lectores y críticos a entender hasta qué punto es actual la creación gogoliana, y a distinguir en las novelas cortas del ciclo petersburgués los orígenes del modernismo, a prestar atención al *misterio de lo habitual* en sus obras, donde el mundo se representa por primera vez como una pesadilla o como el absurdo. Gógol es un modernista anticipado, opina Claudio Giaconi, el autor del libro sobre la creación de Gógol *Un hombre en la trampa*, que al adelantar el arte de su época, se encontró familiar en el siglo XX, en compañía de Kafka e Ionesco (Giaconi, 1960). Parece que C. Giaconi ha sido el primero en notar esta analogía. Él escribe que la representación gogoliana de la realidad no es reflejo de la realidad objetiva, sino su falsa apariencia mediante la cual la verdadera realidad apenas puede traslucirse (Giaconi, 1960: 35). El desafío histórico secular de Occidente hacia Rusia ha producido, a manera de reacción, la gran literatura rusa que ha ocupado espiritualmente el mundo del Oeste. Y todo lo mejor que se crea en el siglo XX en el arte occidental se convierte a su vez en respuesta al desafío

ruso, en el comienzo del diálogo entre las dos civilizaciones, expone Giaconi (Giaconi, 1960: 149-150). Según el crítico, este proceso tiene su origen en la creación de Gógol, descubridor de todas las principales corrientes literarias modernas.

Esta opinión es compartida por el crítico norteamericano W. James, autor del prefacio del libro *F. Kafka. A Collection of Critical Essays*. Es tranquilizador saber que un escritor tan moderno como Kafka sea antiguo en su esencia y en su técnica artística y, al mismo tiempo, escritores anteriores a él lleguen a ser muy modernos (James, 1962: 85).

De manera distinta, por la diferencia entre los contextos culturales, históricos y políticos entre el Nuevo y el Antiguo Mundo, se va formando la historia de la dramaturgia de Nikolái Gógol. *El inspector* traducido por Prospère Mérimée ya en 1836 se ha publicado muchas veces, tanto en España como en América Latina, en la versión española realizada por George Portnoff en 1921. Sin embargo, su reconocimiento en España no es comparable con el éxito atronador que han tenido en México las puestas en escena de *El inspector* y *El casamiento* realizadas por la compañía de Ignacio Retes. La comedia *El inspector* tendrá más tarde el mismo éxito en Argentina, donde esta puesta en escena se cambia por la de *Almas muertas*, adaptado para la escena por el famoso escritor Leónidas Barletta. Hay que destacar que en América Latina, en general, fueron editadas unas variantes escenográficas del poema gogoliano realizadas en los años 40-50 por los autores latinoamericanos. Sin embargo, la primera edición de la versión completa de *Almas muertas* (1943?) fue una reproducción de la traducción española hecha por Rodolfo S. Slaby y Vicente Díez de la Tejada para la editorial barcelonesa *Cervantes* en 1926.

El gran papel (si no fundamental) en el hecho de dar a conocer las obras de Gógol a los españoles y latinoamericanos lo han desempeñado los inmigrantes rusos: la mayoría de las primeras traducciones de las obras de Nikolái Gógol fue realizada por George Portnoff, Tatiana Enco de Valero, Rodolfo Slaby, Alexis Markoff, Lidia Kúper. La primera versión española de las obras escogidas de este escritor, que vio la luz en la editorial *Aguilar* en 1951, fue traducida por Irina Tchernova. La ventaja evidente de estas traducciones estriba en el trato cuidadoso que se ha dado al original, en el deseo de reconstruir la atmósfera irreplicable de las obras de N. Gógol, en su estilo colorista. El conocimiento del ruso les ha permitido valorar las peculiaridades estilísticas del original y entender el significado de los giros fraseológicos, de sus palabras vulgares, de los juegos de palabras y de los *hápax* del autor.

A veces los traductores rusos adolecían de conocimientos escasos de la lengua española, lo que les llevaba a los desplazamientos semánticos, inexactitudes estilísticas y, sobre todo, a la literalidad, a la creación de calcos en ocasiones no muy apropiadas. En la traducción uruguaya de *El capote*, realizada por Lidia Kúper (Gógol, 1947), encontramos las siguientes variantes en la traducción de frases idiomáticas:

«...on zakrichal ne svoim golosom...» (‘gritó desgañitadamente’): «[...] gritó con una voz que no era suya [...]»; y al traducir la frase «...On pokrasnel do ushei, i, potupiv golovu, jotel provalitsa...» Lidia Kúper acude por dos veces a calcar las expresiones rusas, y las dos veces transmite el original literalmente. La frase «pokrasnel do ushei» (‘se puso rojo hasta las orejas’) la traduce como «enrojeció hasta las orejas», creando así un modismo inexistente en español, cuyo significado, a pesar de todo, resulta claro al lector español. Pero el segundo calco «hubiera querido hundirse» que corresponde a la expresión «jotel provalitsa» (‘hubiera deseado que la tierra se lo

tragase'), nos ofrece el sentido directo del verbo «hundirse» y puede provocar perplejidad en los lectores españoles.

Es necesario reconocer que, a pesar de algunos defectos, el principal de los cuales consiste en la neutralización de las peculiaridades estilísticas del original, las traducciones recientes de las obras de Nikolái Gógol publicadas en los últimos 20-30 años y realizadas por traductores expertos como José Laín Entralgo, Isabel Vicente, Augusto Vidal, etc., sin duda reflejan una evolución en la manera de interpretar al escritor posiblemente más enigmático de toda la literatura rusa.

Al analizar la historia de las traducciones de las obras gogolianas al español, se puede notar que desde los años 80 del siglo XIX cada nueva generación de traductores y críticos ofrecía a los lectores sus propias interpretaciones y teorías sobre la obra de Gógol. Al principio lo iban conociendo mediante la comparación con los acontecimientos que tenían lugar en su propia literatura nacional: las analogías les ofrecían la posibilidad de acudir a las asociaciones provocadas por los textos procedentes de una cultura extranjera. Así pues, Gógol resultaba romántico, costumbrista, naturalista, modernista, realista, humanista, filósofo, místico, satírico e, incluso, un psicópata que tendía hacia la necrofilia. Como resultado de ello, cada teoría, al centrarse en uno sólo de los aspectos de la creación o de la personalidad del escritor, influía en su valoración condicionando las peculiaridades de la percepción de sus obras en cada época y por cada nueva generación de lectores, y estas peculiaridades se reflejaban en las traducciones de sus obras.

«El enigma de Gógol», así se titula la nota preliminar a la traducción de *Almas muertas* del crítico español Sergio Pitol, mencionada en la primera página de este artículo. Este enigma difícilmente será resuelto. Al menos hasta ahora, los enigmas gogolianos han supuesto encajar a la fuerza su creación y su personalidad en alguna corriente o tendencia literaria determinada y, como consecuencia de ello, siempre limitada. Sin embargo, existe otro tipo de enigmas en Gógol, los lingüísticos, y en adelante los traductores españoles se verán obligados a buscar otras salidas a estos enigmas todavía pendientes de resolución. Sólo bajo esta condición la palabra de Nikolái Gógol, tan asombrosa y sorprendente, llegará a ser reconocible para los lectores españoles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijaíl. *Voprosi literaturi i estetiki* (1975). Moscú: Judozhestvennaia literatura.

BERKOVSKI, Nikolai (1975). *O mirovom znachenii russkoi literaturi*. Moscú: Naúka.

BIBÍJIN, V. V., GÁLTSEVA, R. A., RODNIÁNSKAIA, I. B. (1974). «La crítica literaria del Occidente ante *el enigma de Gógol*», en *Russkaia literatura y eyo zarubezhniye kritiki*. Moscú: Naúka.

GIACONI, Claudio (1960). *Un hombre en la trampa*. Santiago: Libris.

GÓGOL, Nicolás (1845). *Nouvelles Russes*. Paris.

- GÓGOL, Nicolás (1880). *Tarrass Boulba*, en *Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*. Vol. 59. Madrid: Biblioteca Universal.
- GÓGOL, Nikolái (1898). *El abrigo*. Madrid: Biblioteca popular. Vol. XVI.
- GÓGOL, Nikolái (1915). *Tarás Bulba*. Buenos Aires.
- GÓGOL, Nikolái (1926). *Almas muertas*. Barcelona: Ediciones Cervantes.
- GÓGOL, Nikolái (1947). *La avenida Nevsky. El capote*. Montevideo.
- GUTIÉRREZ, Fernando (1967). «Introducción», en *Las diez mejores novelas rusas*. Vol. I. Barcelona: Ahr.
- JAMES, Willam (1962). «An Introduction», en KAFKA, Franz. *A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall Inc.
- JUDERÍAS, Julián (1902 (febr., mayo, jun., agost., dic.), 1903 (febr.), 1909 (abr.)). «Nicolás Vasilievich Gogol», en: *La lectura*.
- NABOKOV, Vladimir (1944). *Nikolai Gogol*. Norfolk (Conn.): New Directions.
- Páginas eslavas. Cuentos y narraciones de Gógol, Pushkin, Wagner, Marlinsky, Sagoskin-Gorki* (1912). Madrid: Imp. Artes Gráficas.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1887). *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: M. Tello.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1973). *La revolución y la novela en Rusia*, en: PARDO BAZÁN, Emilia. *Obras completas*. Vol. 33. Madrid: Aguilar.
- PITOL, SERGIO (1991). «El enigma de Gogol», en GÓGOL, Nikolái. *Almas muertas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- SUERO ROCA, Tatiana (1970). «Introducción», en GÓGOL, Nikolái. *Almas muertas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- VALERA, Juan (1947). *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar.
- VOGÜÉ, Eugène-Melchior (1886). *Le Roman Russe*. Paris: E. Plon.