

Dostoievski y Chéjov: continuidad y parodia.¹

El primer Chéjov es un parodista implacable; no obstante, además de las parodias literarias directas, pronto empezó a desarrollar una variedad particularmente modesta del género, la minúscula criptoparodia, en la que no se enuncia de inmediato el objeto de la burla. Ya he hablado de esto en mi artículo «Las parodias de Chéjov y la literatura francesa»².

Entre las criptoparodias menores de Chéjov, el cuento «Palabras, palabras y palabras» (*Oskolki*, 1883, núm. 17) aún no ha sido considerado por la crítica. El telegrafista Grúzdiev le pregunta a la prostituta Katia qué la llevó a caer así. El comienzo de la historia ya es alarmante. La experiencia en literatura comparada nos hace pensar que los motivos de las tramas se suelen heredar junto con los temas y el entorno de la acción. Y este tópico en el cuento de Chéjov es muy expresivo: «Era una de esas noches de marzo tan desapacibles y crudas. Las luces tenues de los faroles apenas iluminaban la nieve, sucia y reblandecida. Todo estaba mojado, sucio, gris... El viento cantaba con voz baja y apagada, como temeroso de que se lo prohibieran. Se oía el chapoteo de los pies en el fango. ¡Daba asco ese clima!».

Este, si se me permite decirlo, «paisajito alegre» se remite, sin duda, al relato de Dostoievski *Memorias del subsuelo*, a su segunda parte «A propósito de la nieve derretida». Y la metáfora naturalista que cierra ese párrafo, «¡Daba asco ese clima!», de inmediato le da al cuento un tono burlón y define su naturaleza paródica.

Katia miró tímidamente a los ojos de Grúzdiev. Esos ojos le parecían honestos, afectuosos, sinceros. Y es que las criaturas que han caído acuden a los ojos honestos como las polillas a la luz. No les des de comer avena, pero míralas con cariño. Katia, jugando con los flecos del mantel, le contó a Grúzdiev su triste historia llena de confusión.

Lo que Chéjov abarca más adelante en una página y media parafrasea las principales situaciones y motivos argumentales de la historia de Dostoievski: las amables y comprensivas palabras con las que Grúzdiev intenta persuadirla de que se «corrija», el

¹ Texto tomado de R. G. Nazírov: *Literatura clásica rusa: enfoque comparativo-histórico. Investigaciones de distintos años. Colección de artículos*, RIO BashGU, Ufa, 2005, págs. 159-168. [Nota de la traductora].

² Véase *Chejoviana: Chéjov y Francia*, Moscú, París, 1992, págs. 52 y 56.

arrepentimiento de Katia, sus sollozos histéricos y su gratitud a Grúzdiev («Eres el único que me ha tratado con humanidad...»). Ella está dispuesta a ver en el rubio telegrafista al héroe de una novela que leyó, de una serie de obras sobre idealistas que salvan a mujeres caídas. Pero lo que sigue es:

—¡Bueno, Katia, tranquilízate! —suspiró Grúzdiev, mirando su reloj—. Te corregirás, si Dios lo permite, si tú quieres.

Katia, llorosa, se desabrochó lentamente los tres primeros botones del abrigo. La novela con el héroe elocuente se desvaneció de su mente...

Este giro argumental coincide totalmente con *Memorias del subsuelo*. Además, como me señaló el profesor Lev G. Barag, la última frase de la cita puede considerarse una parodia: No es casualidad que Chéjov utilizara el verbo «desvanecerse» (*стыливаться*), introducido en el lenguaje literario (e incluso explicado específicamente) por Dostoievski. Al parecer, la función de esta frase chejoviana no es parodiar el estilo de Dostoievski, sino aludir al objeto de la parodia, servir como un recordatorio más del novelista recientemente fallecido. Esta es la finalidad de la parodia que se ha omitido.

No es sólo una parodia o una imitación del relato de Dostoievski. El final del cuento expresa con claridad la actitud de Chéjov: «El viento aulló desesperado en la ventana, como si viera, por primera vez en la vida, la violencia que a veces puede ejercer un pedazo del pan de cada día. En algún cuarto de los pisos de arriba se oyó el rasqueo de una guitarra descompuesta. ¡Qué música más pícaro!».

Las dos últimas palabras se refieren, por supuesto, no al rasqueo de la guitarra, sino a todo el contenido del cuento. Chéjov, al reproducir a grandes rasgos la trama de *Memorias del subsuelo*, elimina del todo lo dramático del material prestado, relega lo trágico del subsuelo al rango de «música pícaro». Para Chéjov, la falsa salvación de la prostituta merece dos páginas de texto, nada más. En la decisión misma de comprimir la trama y en el tono irónico general del cuento se expresa una relación polémica con *Memorias del subsuelo*. Y esta relación no es para nada sencilla.

Lo que Dostoievski retrató como un abuso indignante de la persona de la desafortunada Liza, Chéjov lo presenta como una aburrida banalidad. «Palabras, palabras y palabras» es una paráfrasis del argumento de «A propósito de la nieve derretida» teñido de mediocridad vulgar. Chéjov ridiculiza la literariedad barata en la que se degradó el tema que en su momento plantearon de manera tan aguda Gógol (*La avenida Nevski*) y

Nekrásov (*Cuando de las tinieblas aparece el error*). Dostoievski retomó este tema, mostrando cómo la salvación de prostitutas a manos de los idealistas se convertía para el rencoroso hombre del subsuelo en una forma de autoafirmación, en un juego, en una especie de experimento *in vivo*. Chéjov no discute la posición de Dostoievski en absoluto, su valoración de los hechos es la misma, pero el nivel de la narración se rebaja, el hombre paradójico del subsuelo es sustituido por un telegrafista (una de las «profesiones simbólicas» en la prosa de Chéjov) y la crisis de la prostituta se representa con ironía.

En realidad, Chéjov no se burla del relato de Dostoievski, sino del tema trivializado. Del mismo modo, al parodiar el nefasto final de Akaki Akákievich Bashmáchkin en *La muerte de un funcionario*, Chéjov no se burlaba del gran relato de Gógol, sino del tema trivializado de los «registradores colegiados oprimidos», como rebautizó el tema clásico del hombre pequeño. Sin embargo, una parodia del tema estaría incompleta si no se abordara también su realización concreta y ejemplar. Así, el cuento «Palabras, palabras y palabras» es una criptoparodia, una respuesta irónica a *Memorias del subsuelo*, al denigrado tema de la salvación de mujeres caídas.

Un desarrollo más original e incomparablemente más fuerte y polémico del mismo tema será el cuento de Chéjov «El ataque», que combina líneas de Dostoievski y Garshin.

Cuando Antosha Chéjonte³ creció, dejó de burlarse de los clásicos. En lugar de esto, decidió revisarlos, pasando de la broma a la discusión basada en principios o incluso a la rivalidad: así, en *La estepa*, intentó rivalizar con Gógol, como lo admite el mismo Chéjov.

El 5 de marzo de 1889 escribió a Alexéi Suvorin: «Compré en su tienda un texto de Dostoievski y ahora lo estoy leyendo. Es bueno, pero muy largo y poco modesto. Tiene muchas pretensiones».⁴

En primer lugar, dice: «Es bueno». En *Tío Vania*, Chéjov señala medio en broma la fama de Dostoievski: el héroe dice desesperado que de él podría haber salido un Schopenhauer o un Dostoievski. Al mismo tiempo, a Chéjov le parecían demasiado extensas las novelas del autor: «Muy largo». Pero ¿por qué «poco modesto»? Porque el lirismo ferviente de Dostoievski contradice el principio de «moderación» de Chéjov, esa cualidad persuasiva de la «narración tranquila, pero en absoluto desapasionada», que

³ De esta manera era conocido Antón Chéjov en los ambientes literarios y entre sus amistades. El apodo parece ser que surgió a partir de la creencia de que su nombre sonaba a italiano, asociándose además su apellido con la palabra italiana «conte», es decir, conde [Nota del revisor].

⁴ A. P. Chéjov: *Cartas*. 12 tomos, aquí tomo 3. Moscú, 1976, pág. 169.

Grigory A. Biali reconocía en Chéjov⁵. Por último: «Tiene muchas pretensiones». Esto expresa el desacuerdo de Chéjov con la actitud profética de Dostoievski, con su *pathos* adivinatorio, del que el autor de *La estepa* se aleja decididamente. Él nunca expresó juicios definitivos sobre el futuro, e incluso terminó su último cuento con la aclaración: «...según imaginaba, para siempre» («La novia»).

Tales desacuerdos esenciales con la manera de Dostoievski se manifestarían en la obra posterior de Chéjov. De hecho, no es difícil encontrar ejemplos de este tipo.

Una posible forma de descubrirlos es comparar motivos argumentales. Se sabe que los motivos argumentales de Dostoievski incluyen a menudo gestos simbólicos⁶. Uno de los más espectaculares y memorables es el gesto de Nastasia Filíppovna (*El idiota*) cuando arroja cien mil rublos a la chimenea y le sugiere a Gania Ivolguin que saque ese dinero del fuego con sus propias manos. Este gesto expresa el desdén de Nastasia Filíppovna por el dinero; al mismo tiempo, al sugerirle a Gania que exhiba en público su avaricia, ella le pone una «prueba de mezquindad».

En Dostoievski es una escena vívida y espectacular, deliberadamente extensa y muy dramática. Chéjov utilizó este mismo motivo de quemar dinero dos veces. El relato *La estepa* cuenta que Salomón quemó su parte de la herencia de su padre. Se trata de un gesto puramente demostrativo que además no se muestra en la acción y que tuvo lugar en un pasado anterior a la trama. En cambio, en *Un drama de caza* aparece el mismo motivo en una versión mucho más cercana a Dostoievski.

Al mismo tiempo, estas escenas contrastantes se resuelven de manera dramática y opuesta. En el texto de Dostoievski, Gania Ivolguin, tras contemplar los codiciados cien mil ardiendo en la chimenea, se da la vuelta para marcharse y se desmaya. En la obra de Chéjov, Kámishev le exige al conde que tome el dinero, él se niega, y entonces el narrador decide quemar el paquete de billetes en la lámpara de querosén.

Acerco a la llama blanca de la lámpara de querosén los billetes, los prendo fuego y los arrojo al suelo. De pronto, del pecho de Kaetán se escapa un gemido. Abre grandes los ojos, palidece y echa su pesado cuerpo a tierra para tratar de apagar con las manos el dinero en llamas... Y lo logra.

⁵ A. G. Biali: «Antón Chéjov», *Historia de la literatura rusa*. En 4 tomos, aquí tomo 4, Leningrado, 1983, pág. 185.

⁶ Véase la monografía colectiva: *La creación de F. M. Dostoievski: el arte de la síntesis*, Ekaterimburgo, 1991, págs. 141-144.

—¿No entiendo! —dice, llevándose al bolsillo los billetes chamuscados—. ¿Quemar dinero? Ni que fuera tamo del año pasado o cartas de amor... Yo se lo daría a un pobre antes que arrojarlo al fuego (pág. 46)⁷.

El episodio tiene una resolución cómica. El dramatismo de la famosa escena de *El idiota* se reduce drásticamente, se traslada al plano de la autenticidad de lo cotidiano y sirve más bien para caracterizar al aventurero Kaetán Pshejotski.

Por cierto, sobre Kaetán. En las escenas del festín, Kámishev hiere y se burla deliberadamente del antipático polaco, mientras que el conde Karnéiev retiene a su compañero y lo felicita por este invitado. La sugerencia de Kámishev: «¿No puedes mandar a ese polaquito al diablo?», causa consternación en el conde. Ya leímos algo similar antes, en *Los hermanos Karamázov*, donde Dmitri, en Mó Kroie, intenta establecer una relación cordial con el arrogante *pan* Musalowicz, pero, a medida que se embriaga, se libera de la timidez ante él.

Además, por diversión, Kámishev había enviado un telegrama para que el coro de gitanos del restaurante Londres fuera a la finca del conde. Con el coro llega también la gitana Tina, que era cercana a Kámishev. En el sofá del recibidor «de mosaico», mientras escucha las canciones gallardas del coro en el vestíbulo, Kámishev reanuda su breve encuentro con Tina. ¿Es una parodia de la tierna escena de Dmitri y Grúshenka en Mó Kroie? No, es más bien un préstamo. Toda la descripción de la juerga en la que intervienen el coro y, sobre todo, sus solistas amorosos es una reelaboración del episodio en Mó Kroie.

En Dostoievski, este episodio termina con un golpe sorprendente: la aparición de la policía y el arresto de Dmitri, acusado de asesinar a su padre, a quien le rompió la cabeza con un objeto pesado y contundente. En el caso de Chéjov todo es más sencillo: cuando Kámishev por fin descansa en su casa tras dos noches de borrachera, el médico del distrito le informa de una queja del campesino del conde al que Kámishev golpeó en la cabeza con un remo (de lo que no recuerda absolutamente nada). Da la impresión de que Chéjov reduce sistemática y metódicamente motivos y escenas de *Los hermanos Karamázov*.

⁷ Todos los fragmentos de *Un drama de caza* se toman de la traducción de Alejandro Ariel González, publicada en Editorial Galerna, 2016. En el texto se dará la paginación a partir de esta edición. [Nota de la traductora].

Lo que sigue en *Un drama de caza* es una representación vívida en un tono elevado: Kámishev se dirige a Tenevo, donde se van a celebrar la fiesta patronal y la feria. «La mañana era estupenda. Parecía que la dicha misma pendía sobre la tierra y, reflejándose en las brillantes gotas de rocío, seducía el alma de los paseantes...» (pág. 54) A Kámishev lo adelantan carretas con campesinos y coches de terratenientes que se dirigen a Tenevo y, entre ellos, un charabán en el que está sentada Ólienka Skvortsova, que tanto le había gustado en su primer encuentro. Ella saluda con la cabeza a Kámishev y le sonríe... Una espléndida descripción de la feria completa este cuadro. Todo esto es una paráfrasis original del comienzo de la «La feria de Soróchinets» de Gógol. Pero en el centro del cuento no hay un personaje de Gógol. El mismo doctor Pável Ivánovich caracteriza a Kámishev de la manera interesante:

Ojalá me equivoque, pero me parece que usted es un poquito psicópata. A veces usted, a despecho de la voluntad y de la dirección de su buena naturaleza, manifiesta tales deseos y realiza tales actos que todos los que lo tienen por un hombre decente quedan desconcertados... Uno se asombra cuando ve cómo esos elevados principios morales suyos, que uno tiene el honor de conocer, pueden convivir tan bien con esos impulsos repentinos que lo llevan a cometer una flagrante villanía. ¿Qué bestia es esta? –preguntó de pronto Pável Ivánovich a un vendedor, cambiando el tono y mirando una bestia de madera con nariz humana, melena y rayas grises en el lomo. –Un león –respondió el vendedor en un bostezo–. O quizá otra criatura. ¡Vaya uno a saber! (pág. 58).

La caracterización que hace Pável Ivánovich sugiere una similitud entre Kámishev y Stavroguin, el protagonista de la novela *Los demonios*. Y el hecho de que se interrumpa esta caracterización con una charla sobre un gracioso juguete de madera no es casual: es el comentario irónico del autor sobre la descripción de la naturaleza contradictoria de Kámishev. No es un león, ni «otra criatura», sino «vaya uno a saber»; no es casual que el vendedor bostezara ante eso. Chéjov ironiza en secreto el psicologismo del médico de distrito, como si dijera: ¿es tan interesante la complejidad psicológica de un canalla? En última instancia, la flecha de esta ironía alcanza a Dostoievski.

Un drama de caza nos muestra el recurso de la paráfrasis reductiva de las escenas de Dostoievski, de la transformación de sus motivos en una pintura de la vida cotidiana llena de riqueza que no es propia del autor. Pero lo más importante es la reducción, que tiene forma de precisión prosaica y desdramatización. Así pues, Kámishev es una «alternativa» robusta, lozana y rebosante de salud del prototipo de Stavroguin. Y, en

general, la tragedia hiperbólica de Dostoievski se ve superada por la vulgaridad y la tosquedad corporal de la vida cotidiana *à la* Pisemski en la totalidad de *Un drama de caza*.

La lucha de la lujuria masculina en torno a una chica fresca y bonita recuerda en parte a la novela *El idiota* y en parte a *La novia sin dote* de Ostróvski. Sin embargo, Chéjov muestra sin piedad que la vulgaridad ya ha arraigado en el alma de Ólienka, de 19 años. Cuando, el día de su boda con Urbenin, Kámishev, como el Páratov de Ostróvski, llama a Ólienka para que acuda a él, se produce una respuesta asesina chejoviana:

—Pero ¿cómo has decidido tan pronto...? —murmuró con voz lastimera—. Te apuras como si fueras a apagar un incendio... ¡Dios sabrá qué has inventado! ¡Huir justo después de la boda! ¿Qué dirá la gente? (pág. 83).

Recordemos cómo Nastasia Filíppovna y Rogozhin huyeron de la boda y midamos mentalmente la distancia.

Y la ofensa que Kámishev infligió a Ólienka tras la cita en la glorieta —al darle un billete de veinticinco rublos— también es de *Memorias del subsuelo*. Sólo que en Kámishev no se consiguió ese efecto: «A pesar del cinismo con que infligí aquella ofensa, Olga no me entendió. No conocía aún la vida y no entendía qué significa eso de “mujeres venales”». (pág. 106). Así, Chéjov «refuta» continuamente los efectos de la trama de Dostoievski usurpados por Kámishev.

Desde que aparece la esposa del conde Karnéiev, la narración cambia radicalmente; las frases interrumpidas y las líneas «omitidas» dan la impresión de una parodia de novela criminal, tal como en la tradición crítica se valoraba *Un drama de caza*. La incompreensión que a veces se observa en *Un drama de caza* se explica porque en medio de la obra lo que ocurre no es tanto una ruptura argumental como tonal y estilística. La locuacidad puramente novelesca de Chéjov se sustituye de repente por una impetuosidad paródica, tal como en *Una victoria innecesaria*, cuando el editor pidió «acortar» el relato.

En el clímax de *Un drama de caza* encontramos de nuevo una paráfrasis de uno de los episodios de Dostoievski. El Dr. Pável Ivánovich, enamorado de Nádienka, acude por la noche a Kámishev y, llorando, se dirige a él con una petición sorprendente: «— ¡Querido mío! [...] Cásese con *ella*» (pág. 118).

Resulta que tras la aparición de la legítima esposa del conde, Nádienka intentó suicidarse. El médico, que la ama desinteresadamente, le ruega a Kámishev que se case con Nádienka, a quien él antes amaba... Pero en medio de estos ruegos, llega de repente la noticia de que Olga ha sido asesinada y Kámishev y los médicos salen a investigar.

Esta escena se remonta a *Los demonios*, parte II, capítulo 6, sección 7. Allí Mavriki Nikoláievich, desinteresadamente enamorado de Liza, se presenta ante Stavroguin y le dice, como si le ordenara: «Si puede, cásese con Lizaveta Nikoláievna» (pág. 429)⁸. Tras una breve conversación, en la que resulta que Liza ama a Stavroguin hasta la locura, éste revela a Mávriki Nikoláievich la verdad: ya está casado.

Mavriki Nikoláievich quedó atónito. Se puso pálido, golpeó la mesa con el puño y exclamó:

—¡Si después de tal confesión no deja en paz a Lizaveta Nikoláievna, y la hace desgraciada, lo mato a palos, como a un perro en una cuneta! (pág. 432).

Chéjov, en su paráfrasis, cambió por completo la relación de los dos rivales: el excéntrico noble y el devorador de corazones femeninos. En la obra del autor el personaje noble no amenaza, sino que llora y suplica. ¿Cuál es el objetivo de esta revisión?

Parece que el propio Chéjov definió este objetivo, aunque en otra ocasión. Sobre la cuestión de las mujeres, dijo: «La pongo en terreno natural». En otras palabras, Chéjov anuló lo romántico del georgesandismo. Del mismo modo, en todas sus paráfrasis de los episodios de Dostoievski, Chéjov eliminó los efectos dramáticos, logrando naturalidad y autenticidad cotidiana al estilo de Alekséi Písemki, a quien valoraba mucho.

¿Cuál es el manuscrito de Kámishev, que llena casi toda la historia de *Un drama de caza*? La motivación de la pluma de Kámishev era la vanidad, él es un criminal fanfarrón, *fanfaron de vice*, como dicen los franceses, a quien le hubiera gustado tanto presumir de su villanía como no dejarse atrapar. Esto contrasta directamente con la confesión de Stavroguin, cuyo propósito es el autocastigo. El manuscrito de Kámishev es una confesión falsa. Esta forma fue utilizada más tarde por Agatha Christie: alguien relata un crimen misterioso, habla del curso de la investigación y al final admite que él mismo es culpable de asesinato (*El asesinato de Roger Ackroyd*).

⁸ Todos los fragmentos de *Los demonios* se toman de la traducción de Juan López-Morillas, publicada en Alianza Editorial, Madrid, 2022. En el texto se dará la paginación a partir de esta edición. [Nota de la traductora].

La falsa confesión del investigador, que fue justamente quien cometió el asesinato que está investigando, es una especie de *pendant* para el jurado que se ve obligado a juzgar a la chica que ha arruinado (*Resurrección* de Tolstói).

Me anticipo a las objeciones escépticas: vamos, ¿no será una fantasía mía semejante condensación de los motivos de Dostoievski en *Un drama de caza*? ¿Conocía bien el joven Chéjov las novelas del autor? Después de todo, en la tienda de Suvorin compró una colección de obras de Dostoievski ¡cinco años después de *Un drama de caza*!

El propio texto ofrece la respuesta a tales objeciones. El autor-narrador habla con Kámishev, el narrador de la historia criminal:

—¡Ay! ¡Si qué hay razonamientos sublimes aquí! ¡No fue Urbenin el asesino!

—¿Cómo? —preguntó Kámishev, arrojándose hacia mí.

—¡No fue Urbenin!

—[...] En su opinión, ¿quién es el asesino?

—¡¡Usted!!

Kámishev me miró con asombro, casi con horror, enrojeció y dio un paso atrás. Luego se volvió, se apartó hacia la ventana y se echó a reír.

—¡Vaya disparate! (pág. 155).

Una simple comparación nos convence de que este diálogo es una paráfrasis del diálogo similar en contenido y estructura entre Porfiri Petróvich y Raskólnikov en *Crimen y castigo*.

No, mi querido Rodión Románovich, Mikolka no es el culpable...

—Pero..., entonces... —preguntó con voz entrecortada—, ¿quién es el asesino?...

—¿Que quién es el asesino? ...¡Usted, Rodión Románovich! Usted es el asesino... (pág. 452)⁹.

Es decir que Chéjov conocía desde joven las novelas de Dostoievski.

Pero los finales de las escenas citadas son, una vez más, totalmente diferentes. A Raskólnikov, Porfiri le dice: «Conviértase en un sol y todo el mundo lo verá. Al sol le basta existir, ser lo que es».

⁹ Todos los fragmentos de *Crimen y castigo* se toman de la traducción de José Fernández Sánchez para Editorial Juventud, 2012. En el texto se dará la paginación a partir de esta edición. [Nota de la traductora].

El narrador de Chéjov le dice al asesino que ha desenmascarado:

–Usted me da asco –dije.

–Eso es natural... Yo también me doy asco... (pág. 160).

Al final de *Un drama de caza*, vemos:

Kámishev me saludó con la cabeza y salió aprisa. Yo me senté al escritorio y me entregué a amargos pensamientos. Me faltaba el aire (pág. 161).

No, esto ya no es una parodia: las parodias no acaban así. Es a Chéjov a quien le falta el aire en la crueldad de la cotidianidad «normal», tanto como falta en la sangrienta vulgaridad de Gaboriau y de Shkliarevski. Pero, además, Chéjov rechaza por principio la tragedia del criminal, entendida al estilo de Dostoievski. El narrador de Chéjov parece cansarse de jugar con el vanidoso criminal y lo corta bruscamente.

Chéjov anhela la salud y, sobre todo, la salud moral; los Stavroguin y los Raskólnikov, que se habían multiplicado peligrosamente a finales del siglo XIX, le daban «asco», se trata del instinto protector de una persona normal que protesta contra la fascinación decadente por la complejidad del alma moderna o, más bien, por la complejidad del mal. En cierto sentido, Chéjov anticipó el concepto de «banalidad del mal» planteado por Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén* (1963). Arendt demostró que Karl Eichmann, el principal director del exterminio de los judíos, no era en absoluto un asesino sádico, sino un burócrata disciplinado carente de imaginación. Hannah Arendt se esforzó por mostrar la banalidad cotidiana de las fuerzas demoníacas del siglo XX. Pero ¿acaso Dostoievski no presentaba al diablo como un vulgar inquilino (*Los hermanos Karamázov*)?

Chéjov veía en la literatura policíaca, y hasta cierto punto en el propio Dostoievski, la romantización del crimen y le desagradaba profundamente.

En el cuento «Palabras, palabras y palabras» asistimos a una criptoparodia irónica de la segunda parte de *Memorias del subsuelo*, además con una posición moral de Chéjov que en principio es cercana a la de Dostoievski, pero sin lo trágico del subsuelo: «¡Qué música vulgar!». En *Un drama de caza*, la criptoparodia se combina con préstamos directos y paráfrasis, una contaminación comprimida de los motivos de Dostoievski. Sin

embargo, la reducción metódica de estos temas y motivos expresa una polémica de principios con la teatralización de la novela del gran predecesor.

Un drama de caza se asemeja a una estilización novelesca, es decir, pertenece en principio a la misma modificación de género que *Una victoria innecesaria*, escrita por Chéjov como una apuesta y que representa una estilización franca de las novelas de Mór Jókai, que eran populares en Rusia. Al tomar prestados, al contaminar y al mismo tiempo reducir los motivos y escenas de Dostoievski, renegando de la forma misma de la confesión, tan gloriosa en la historia de la literatura, Chéjov parecía encaminarse hacia su propia forma novelesca.

El tercer acercamiento a ella será *La estepa*. No obstante, el problema de la novela no realizada en la obra de Chéjov queda fuera del ámbito de nuestra consideración.

Aquí observamos que Chéjov no sólo parodió y estilizó a Dostoievski, sino que también aprendió de él, especialmente en la juvenil obra *Drama sin título*, en el que abundan los préstamos de Dostoievski (sobre todo de *Los demonios*), y en *Un drama de caza*. El mejor estudiante es el que se atreve a discutir con el profesor. Y la profunda y respetuosa polémica de Chéjov con Dostoievski, que hace irreconocible el préstamo directo, es una forma de continuidad.

La influencia de Tolstói sobre Chéjov es conocida desde hace mucho tiempo. La cuestión de la influencia de Dostoievski en Chéjov se ha planteado en las obras de V. B. Katáiev, G. P. Bérnikov, M. P. Grómov, E. A. Pólotskaya, V. I. Kuleshov y otros, pero sigue siendo dominante la idea de la hostilidad burlona de Chéjov hacia el autor de *Los demonios*. Y lo cierto es que el joven Chéjov recibió una fuerte influencia de los corifeos de la novela rusa, pero en el periodo de madurez creativa se emancipó decisiva y fundamentalmente de las influencias tanto de Tolstói, como de Dostoievski, aunque nunca dejó de aprender de ellos el arte de la gran forma narrativa.

Al hacerlo, sus influencias se disuelven en el molde del Chéjov maduro y se hacen difíciles de discernir. Chéjov, como todo verdadero maestro, utiliza libremente el material de la literatura anterior, actuando no como un estudiante, sino como todo un heredero.

Chéjov desafió modesta, pero firmemente a Dostoievski. Sin embargo, debido a la extraordinaria amplitud y universalidad de los problemas de Dostoievski, ambos escritores seguían teniendo mucho en común que los unían. Lo principal, me parece, es su deseo de poner a prueba cada idea con la verdad de la existencia humana concreta («la

lágrima de un niño»). De este modo, Chéjov se opuso y polemizó con Dostoievski, a la vez que continuaba sus temas y desarrollaba algunas de sus ideas más importantes.

Traducción de Daniela Arias Barragán.

Revisión de Jordi Morillas.