marina berri

alfa beto ruso

Todo cabe en un huevo Fabergé

a

АЛОГИЗМ (ALOGUÍSM)

Yuri Mann relata en una entrevista sus primeros recuerdos de infancia. O lo que él cree que son sus primeros recuerdos de infancia, porque a veces no distingue un recuerdo propio de lo que le contaron. Yuri tendría tres años —veo al nene a través de los anteojos y me entristece que al principio de la entrevista haya dos fechas, no una, entre los paréntesis: tanto el teórico literario como el nene están muertos— y ahorraba el dinero que le iban dando. Un día puso sus ahorros en un sobre y los tiró en un buzón. En el sobre no escribió nada. Los padres le preguntaron por qué, para qué. Yuri no supo qué responder entonces. Ahora se entrerríe.

En sus trabajos, Mann intenta esclarecer la lógica de Gógol, que es mi lógica favorita. Mann explica e ilustra los алогизмы (aloguísmi, alogismos) de Gógol, es decir, los razonamientos que van contra la lógica, el hilo de los pensamientos que se enreda y nos deja colgando sobre el vacío. Pero esa definición enciclopedista le queda corta a Gógol, que martilla la lógica de maneras imprevisibles, con la prolijidad de un relojero miope que empuña el destornillador frente a los engranajes de un mecanismo lubricado con aceite de cocina.

Mann ilustra los alogismos con *Almas muertas*. Manílov, que sabe que Chíchikov no tiene ni nombre ni rango, le dice: «Usted tiene todo. Incluso todavía más». ¿Pero cómo se pue-

de tener todavía más que todo? Tal vez porque a Manílov, que no conoce los límites, le gusta agregar algo al infinito, especula Mann. Nozdriov hace lo mismo: «¡Aquí está el límite! Todo lo que se ve de este lado es mío, todo lo que se ve de aquel lado es mío». Pero entonces, ¿dónde está el límite?

Otra de las formas del alogismo típica de Gógol, expone Mann, consiste en afirmar la cualidad de un personaje, una cualidad que requiere —o frente a la que se esperaría— una confirmación. Solo que en lugar de una confirmación, o de un ejemplo, aparece otra cosa. Así: «¡Qué gran hombre es Iván Ivánovich! ¡Qué casa tiene!». O así: «¡Qué gran hombre es Iván Ivánovich! Le encantan los melones». El alogismo también se asoma en las comparaciones: «Iván Ivánovich es un poco tímido. Por el contrario, Iván Nikíforovich tiene pantalones con arrugas tan anchas que…». Las ideas descarriadas se agazapan entre las decentes. Por eso Petróvich, «a pesar de su ojo torcido y de las marcas de viruela en toda su cara, logra remendar con bastante éxito los pantalones de los funcionarios». Según Mann la falta de lógica se disimula por el hecho de que la primera parte de la concesión es razonable —un ojo torcido dificulta coser un pantalón— y uno se acomoda para escuchar algo a tono. Pero lo que vienen son las marcas de viruela. La segunda parte es el botón que salta después de haber ceñido la cintura del comerciante durante toda la cena. Mann explica que los alogismos se arrebujan en frases perfectamente gramaticales. Por ejemplo, en el relato «La Avenida Nevski» hay mangas de vestidos que «hacen pensar en algo así como en dos globos aerostáticos, de modo que parece que de pronto la dama se levantara en el aire, si no fuera porque la retiene un hombre, porque es tan agrada-

ble levantar en el aire a una dama como llevarse a los labios la copa de champagne que te extienden». La fila de botones —«de modo que», «si no fuera por», «porque», «como»— ciñe las mangas-globo de la mujer a la que un hombre retiene en el suelo y levanta en el aire al mismo tiempo.

Después de ver los alogismos desmontados —engranajes que giran y saltan contra las agujas del reloj, botones que en realidad son abalorios—, vuelvo a pensar en el Yuri de tres años que tiró el dinero en el buzón. Veo a ese nene frente a un mundo que al final se entiende mejor con alogismos. Y encuentro, de golpe, la lógica: el buzón se parece a una alcancía.

A

АРБАТ (ARBÁT)

En el bosquejo «La calle de San Nicolás», Borís Záitsev describe el barrio moscovita de Арбат (Arbát) en el invierno de noches tempranas, en la primavera barrosa, en el verano vacío. Lo describe, también, en las diferentes estaciones de la historia: el invierno prerrevolucionario, la llegada de la revolución, la vida soviética.

Por el bosquejo deambula un cochero que recorre el Arbat y sus diferentes tiempos. Nos lo cruzamos por primera vez al comienzo del texto, en los días prerrevolucionarios, cuando los trineos vuelan por las calles y los escaparates resplandecen dorados entre la nieve que se desgrana. El cochero borroso atraviesa flotando la oscuridad y el aullido de la tormenta en un trineo desgastado (ver т, frotar). Unos meses más tarde se desplaza por las calles vacías del Arbat en verano: los moscovitas ricos se fueron de vacaciones a Karlsbad. Se adormece en el pescante, mientras espera frente a las panaderías sin sospechar que existe Europa ni Karlsbad. Se sobresalta cuando escucha el sonido dulce, de frambuesa, con el que repican las campanadas de las iglesias —San Nicolás el Carpintero, San Nicolás de las Arenas, San Nicolás el Aparecido— pero sigue durmiendo hasta que un cliente lo llama.

Su rostro, escribe Záitsev, se parece al de San Nicolás. ¿Pero a cuál: el Carpintero, el de las Arenas, el Aparecido? No importa,

porque según Záitsev el rostro de San Nicolás en sus tres iglesias es igual, tranquilo y severo.

El cochero recorre también las calles de la revolución. Entonces su trabajo se dificulta: cuando llega a una barricada tiene que levantar el trineo. Conduce bajo las balas, aunque igual se desplaza parejo y tranquilo, como la cara de San Nicolás, porque después de todo él se llama Mikola, que es la variante ucraniana del nombre Nicolás. Enseguida Moscú se calma, algunos mueren, otros van a parar a las cárceles, el Arbat se nubla, se pone gris. Reparan los faroles que usaron para hacer barricadas. Y Mikola anda otra vez por el barrio y se descubre la cabeza frente a Nicolás el Carpintero y se santigua en la esquina en la que reposa Nicolás el Aparecido.

El cochero conduce pasajeros de un lugar a otro —le da lo mismo de qué lugar a cuál— mientras se desvanecen el trono, los antiguos generales y el águila severa de la monarquía (ver C, Torre Sújareva). Porque todo fue un sueño y ahora empieza otro, sobre las mismas calles empedradas, y yo pienso, torciendo hasta lo imposible la observación de Brodsky respecto de Mandelstam, que los adoquines de Moscú les confieren a los sueños su ritmo entrecortado.

El contenido de las vidrieras desaparece, el resplandor dorado se extingue y los negocios no exhiben más que su vacío. Los burgueses limpian la nieve de las calles. Las señoritas hacen ruido con las palas. Mikola, que no es un cochero más, sino un cochero genérico, el cochero de Moscú, sigue doblando por las calles del Arbat.

Giran los tiempos de los zares, los de las barricadas, los nuevos tiempos y el nuevo orden. Arriba, en el desierto del cielo, sobre los cristales de la nieve, brilla frágil y espinosa, igual que

siempre, la constelación de Orión. Abajo, el cochero Mikola hace un nuevo viaje desde iglesias demolidas hasta otras que todavía hoy se mantienen en pie. Nosotros paseamos en su carro de un rincón del Arbat a otro, de un tiempo a otro, de una Rusia a otra.

б

БРАТСКИЕ МОГИЛЫ (BRÁTSKIE MOGUÍLI)

Traduzco el diario de Aleksandr Sneguiriov, en el que se narra la vida cotidiana en Rusia durante el comienzo de la guerra con Ucrania. Encuentro cosas de la vida de Moscú contadas como si pudieran pasar acá en la esquina (alguien compra café, bacalao congelado y azúcar, alguien vuelve de esquiar, un chico mira el Kremlin desde la ventana de su habitación), y también encuentro cosas que efectivamente pasan acá en la esquina (alguien deja prendido el televisor, alguien se pone unas medias que le quedan chicas, el precio del papel aumenta).

La guerra, también, podría pasar acá en la esquina. Al principio del diario, Sneguiriov apuesta cien dólares a que Rusia no invade Ucrania.

Rusia invade Ucrania. Hay que pagar la apuesta. La apuesta es en dólares. El rublo cae.

Los días pasan y el diario se oscurece. La guerra sigue, la destrucción se profundiza y todo es cada vez más irreparable.

En Ucrania destruyen un edificio parecido al de Sneguiriov. Por la televisión muestran un cementerio de Járkov en el que cayeron misiles: una chica lo ve y se da cuenta de que es el cementerio en el que está enterrado su abuelo. Yo me pregunto si los misiles habrán abierto las tumbas, o si solo las habrán destruido. Mientras tanto, perros desorientados vagan por las calles después de la invasión.

En medio de la lectura encuentro la expresión братские могилы (brátskie moguíli): literalmente significa 'tumbas de hermanos' o 'tumbas fraternales'.

En ruso hay muchos adjetivos. No dicen *de frutilla*, sino *afrutillado*. No dicen *de hierro*, dicen *férreo*. Incluso pueden decir *de Iván*, como en *La infancia de Iván*, con un adjetivo, como ilustran Dunn y Khairov en su gramática práctica. Además, algunos adjetivos tienen truco: заразный (zarázni) y заразительный (zarazítelni) significan 'contagioso', pero dos tipos de contagio distintos, el de la enfermedad y el de la risa.

Quizás *fraternal* (братский, brátski) tenga, también, truco. Porque bratskie moguili no pueden ser tumbas en las que se entierran hermanos, ni tumbas que cavan los hermanos, ni mucho menos tumbas amistosas. No se me ocurren más variantes.

Busco.

Tiene truco, o llave: son fosas comunes.

La expresión *fosa común* no me suena antigua, sino alejada. Hojeo otros diarios de recuerdos rusos, diarios de antes. Encuentro uno de Konstantín Románov, que en 1877 visitó el cementerio militar de Sebastopol. Románov mira el Cristo de mosaicos que está en la iglesia y piensa que bajo una custodia semejante los muertos deben descansar bien. Después sale de la iglesia y lee los nombres de las tumbas y también lee la expresión братская могила (brátskaia moguíla), fosa común, que califica de horrenda. Encuentro memorias acerca del sitio de Pekín: los soldados cavan fosas de tamaños diferentes para los oficiales y para los muertos de menor rango. Las fosas son grandes, están cerca del camino, o en el bosque, o en una loma. O son, a veces, una loma. La causa de la fosa suele ser la gue-

rra, los pogromos, el odio. Pero también las enfermedades: el cólera. Las fosas albergan a veces treinta y cinco muertos; otras, trescientos.

Cuento los dedos, o los huesos de los dedos. Vuelvo al texto de Sneguiriov: me acordé de los dedos por eso, porque la expresión *fosas comunes* aparece mencionada con relación a Bucha, y lo que más le impresiona a Sneguiriov de los muertos en Bucha son las manos.

Pienso en el hueco abierto (ver *я*, foso), en las palas echando tierra hacia afuera, en los cuerpos apilados en el suelo. Pienso en la desgracia que precedió al pozo, trato de deshacer el hilo: un fusilamiento, una firma, una idea, un capricho. Pienso en la tierra húmeda y dura, a veces cubierta de nieve, en la sangre y en los lazos sanguíneos, en la mezcla de huesos blancos en la que los esqueletos ya no son ni siquiera un rompecabezas.

Ahora que me detengo, *fosas comunes* me parece una expresión vacía. Pero incluso la expresión rusa, *tumbas de hermanos*, se queda corta.

Б

БРОДСКИЙ (BRÓDSKI)

Joseph Brodsky (Бродский, Bródski) escribe el ensayo *Una habitación y media* en inglés, pero lo empieza naufragando a causa del ruso. No solo por el idioma, porque al fin y al cabo el paquete de letras que conforma en ruso полтора (poltorá, «unoymedio») se puede traducir desenvolviéndolo en español («una habitación y media»). Más bien la culpa de que Brodsky naufrague la tienen esas cuestiones de la cultura rusa que se atan a las palabras como plomadas y me dejan perpleja, girando la oración como si quisiera usar un caleidoscopio de largavista. «Entiendo los significados, pero no entiendo la idea» es una de mis frases habituales. A veces me pasa con la nieve o las estufas o los rangos; muchas otras, con la vida en la Unión Soviética.

Suelo decir *unoymedio*, me resulta cómodo: unoymedio mes, unoymedio kilómetro, unaymedia hora. Hay incluso una película sobre Brodsky que se llama *Un gato y medio*. Pero en el ensayo no alcanza con entender que полторы комнаты (poltorí kómnati) significa 'una habitación y media', porque no es solo una habitación y media. Por suerte, Brodsky conoce su lengua, la vida soviética y nuestro desconocimiento de esa vida y explica que él vivía en una habitación y media porque de acuerdo con los estándares de entonces eso era más de lo que les correspondía como familia. Ese medio fue el exceso en el que Brodsky intentó construir su privacidad.

El ensayo en inglés traduce para mí la vida soviética, con las dos caras que le encuentro después de haberla leído, visto, visitado: la cara pesadillesca (ver ш, globo) y la cara amable (ver п, parásito). Así que leo el ensayo como una guía para la vida soviética y trato de adivinar los sovietismos que se transparentan en las descripciones en inglés.

Brodsky vivía en un edificio de San Petersburgo que había sido un ícono cuando se construyó, en 1913. Después de la revolución empezaron a dividir los cuartos; primero construyeron paredes de madera contrachapada, después de ladrillo. Se asoma el verbo подселить (podselít), algo así como instalar a alguien (вселить, vselít) por debajo (под, pod) de la mesa. El sovietismo que se trasluce es уплотнение (uplotnénie): hacer que las viviendas se vuelvan densas, es decir, instalar en una casa a muchas personas. Brodsky explica así cómo consiguieron esa habitación y media. El dinero no intervino. Los funcionarios juzgaron cuáles de los lugares disponibles equivalían a las propiedades anteriores de los padres. Los padres insistieron hasta encontrar lo mejor posible: la media habitación de más.

Un segundo sovietismo que se trasluce desde las descripciones del inglés es el de буржуй (burzhúi, burgués). Los padres le escatimaban a Brodsky su pasado, no querían que se conocieran sus orígenes de clase que, supongo, eran modestos, pero burgueses.

En medio del departamento comunal sospecho el sovietismo шпион (sphión, espía). Una sola vecina era espía, lo cual era una suerte, porque en general había más de un vecino que espiaba. Aunque no, shpión es demasiado fuerte, el nombre que corresponde a estos casos es el de informante. Pero además, o aparte de ser espía, o informante, la vecina era amable.

La mamá de Brodsky, llorando en la cocina comunal porque le robaron el dinero de su pasaje para las vacaciones, me ilumina otra escena, la de las colas y las aspiraciones soviéticas: la fila de cuatro horas, el tren, las vacaciones en el sanatorio después de dos años de trabajo. La palabra очередь (óchered, fila) aparece listada como una de las veinte palabras más emblemáticas de la Unión Soviética. El hombre de entonces hacía cola entre tres y ocho horas por semana —una jornada laboral actual— y la hacía para todo: conseguir un boleto de tren, una vivienda y, por supuesto, alimentos. Pienso en esas filas como una línea que se curva sobre sí misma, igual que el ocho acostado que simboliza, o más bien nos enreda en el infinito.

Reconstruyo el San Petersburgo de entonces: la ciudad de Pedro el Grande, los edificios de porte europeo, el río Fontanka, el Jardín de Invierno, el Hermitage, las plazas empedradas, la misma casa de Brodsky con figuras que el viento inflaba en las cortinas, el balcón en que su padre le sacaba fotos para registrar cómo crecía. Trato de conciliar mi imagen de la ciudad con la vida soviética. Releo el texto. Brodsky se negó a escribir ese ensayo sobre sus padres en ruso, porque no quería escribir sobre ellos en la lengua en la que sufrieron. Consideraba que los verbos de movimiento en inglés eran un medio para escapar del crematorio estatal en el que sus padres terminaron, que el inglés podía alojar a sus muertos. Pero yo, cuando leo *Una habitación y media*, no puedo dejar de buscar el ruso que se transparenta. No puedo evitar representarme la vida soviética más que como el escenario de un teatro fantástico en el que los actores despliegan y se chocan con sovietismos.

В

ВЬЮГА (VIÚGA)

En un artículo sobre literatura rusa encuentro tres obras que representan tormentas de nieve. La primera es una ilustración de Egor Shreider para el poema «Demonios», de Pushkin. Al principio me parece que está dibujado el mar, pero no: es la llanura bajo la tormenta de nieve (вьюга, viúga) dentro de la cual gira el poema o, mejor, la tormenta de nieve que hace girar el poema. Están los caballos, el cochero, algo que puede ser el carro o unas ramas, y lo que al principio me parecían olas son árboles de un verde dudoso cubierto de nieve, no de espuma. La segunda obra es un grabado que se llama «Tormenta de nieve» (метель, metél). Hay un carro del que apenas se distingue el caballo, y rayas blancas que también podrían ser un mar. La tercera imagen es otra ilustración de Pushkin, pero de *La hija del capitán*. Pertenece a Aleksandr Serebriakov. En el epígrafe, el autor del artículo describe la ilustración como «el encuentro con Pugachov durante la tormenta de nieve» (буран, burán). En el dibujo la tormenta parece más aplacada que las otras: se distinguen las personas, las caras y hasta el gesto cansado de los animales y el interés del viajero. El suelo podría ser agua o niebla.

Tormenta de nieve: вюга, метель, буран. Viuga. Metel. Burán.

Busco la entrada correspondiente en el *Nuevo diccionario explicativo de sinónimos del ruso*, de Yuri Apresián. Pero no son tres

palabras, son cuatro, también está пурга (purgá). La diferencia entre ellas en principio estriba —en principio, porque los sinónimos suelen ser así, iguales pero distintos, o por momentos iguales y por momentos distintos— en que en una metel la nieve se mueve a lo largo del suelo, en cambio durante una viuga la nieve gira y se arremolina. Cuando hay burán la nieve se levanta hacia arriba y se desploma, además suele soplar un viento huracanado. Una purgá no gira como una viuga ni barre como una metel, sino que llena el aire de polvo nevado. Apresián sostiene que los sinónimos se distinguen por aquello que constituye el foco de atención: en una purgá y una viuga, la fuerza del viento; en una metel, la copiosidad de la nieve; en una viuga, también, el ruido, los aullidos, los gemidos. Apresián escribe que una metel es ante todo un fenómeno visual. Si alguien está sentado en casa de espaldas a la ventana y solo escucha el sonido del viento, probablemente pensará en una viuga. Por otra parte, según Apresián un burán ocurre —o exige— espacios abiertos, es peligroso y se asocia con la estepa del este (ver P, Rusia).

Abro la página *La historia rusa en fotografías* (ver e, viajar). Miro fotos de la exposición «Метелица моя» —«Metélitsa moiá», «Mi metélitsa», el diminutivo poético y cariñoso de metel que confirma la afirmación de Apresián de que una metel puede ser un fenómeno estético— y trato de clasificar las fotos y las tormentas que muestran. Unos nenes van a la escuela, pero el paisaje es totalmente blanco, cielo y suelo son indistinguibles, no hay copos sino polvo: purgá. Una calle que se curva, autos, arcos pronunciados, dos o tres transeúntes y copos que se estiran hacia diferentes direcciones: viuga. Un hombre lleva un árbol de navidad en una Sajalín sepultada: metel. Un

nene limpia el vidrio de un auto completamente blanco; hay copos largos que se estiran hacia abajo, arriba hay polvo de nieve. Metel con un toque de purgá y unos giros de viuga. Un farol de Moscú capturado desde arriba por la cámara, copos redondos, la foto se llama «Nieve mojada», una mujer camina tranquila y otros conversan: metel, porque no hay ruido ni miedo. Creo que en la exposición les faltó agregar un burán. Después me detengo en una estación de tren: hay nieve, hay viento, hay un tren que se dirigirá al este, hacia un burán.

Vuelvo a la literatura, donde al menos las cosas ya tienen el nombre colgado o, estrictamente, son el nombre.

El libro *Raya* (ver ш, globo) tiene viugas: Lidia Chukóvskaia las escucha junto con las ruedas del tren Leningrado-Moscú. Ruedas y viuga giran, ruedas y viuga suenan, ruedas y viuga alejan a Lidia de Leningrado. Más adelante, también en la estación de tren, durante el crudo febrero de 1938, una viuga se precipita diariamente —el verbo es метаться, metátsia; me lo tienen que explicar, es la manera en que se mueve un animal ansioso, tal vez un gato o un ratón, que va rápido y agitado por un cuarto pequeño en todas las direcciones: es precipitarse, pero rebotando— por la ciudad. Chukóvskaia escribe que ver a la gente precipitarse por el andén entre la tormenta la hace sentir más sola y más triste, porque es como si su propia desgracia se precipitara de un lado a otro por el andén.

En un cuento de Valentín Rasputin hay unas вьюги-метели, viugui-meteli: enero yace —la nieve de enero yace— acumulando montículos y respirando tormentas de nieve-ventiscas, pero de a poco, balanceándose, se desliza hacia febrero. Rasputin arma una palabra con dos. Me acuerdo otra vez de las fotos, de la necesidad de sacar la nieve, el viento y los