

Cómo funciona el arte de Pushkin: algunas reflexiones acerca del duelo entre Onegin y Lenski

Antonio BENÍTEZ BURRACO¹

abenbur@telefonica.net

Recibido: Mayo de 2003

Aceptado: Abril de 2004

Resumen

El análisis estilístico y conceptual de uno de los pasajes más relevantes de *Yevgeni Onegin*, la muerte de Lenski en el duelo con Onegin, constituye una aproximación muy fructífera a la manera en que se aúnan en Pushkin la labor de creación de la forma poética y la organización de la trama narrativa, con objeto de construir una obra híbrida, una novela en verso, que constituye una de las obras más señeras y una innovación fundamental en la historia de la literatura rusa.

Palabras clave: *Yevgeni Onegin*, estructura poética, organización narrativa, análisis formal, análisis conceptual.

Abstract

Inside Pushkin's Craftsmanship: The Duel between Onegin and Lenski

A stylistic and conceptual analysis of an excerpt of *Yevgeni Onegin* (the duel between Onegin and Lenski) by Aleksandr Pushkin is developed. This detailed analysis pays attention to the way in which poetic resources and narrative schemes are joined together in order to build a hybrid masterpiece, a novel in verse. Because of that, *Yevgeni Onegin* is one of the most relevant and influent oeuvre along the whole history of Russian literature.

Key words: Yevgeni Onegin, poetic structure, narrative organization, formal analysis, conceptual analysis.

SUMARIO 1. Introducción; 2. El duelo entre Onegin y Lenski: comentario semántico y estilístico; 3. Valoración crítica del fragmento del duelo y de la obra; 4. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

Aleksandr Pushkin (1799-1837) es el mayor escritor ruso de todos los tiempos y su obra ha sido objeto de un análisis crítico sin parangón en la historia de la literatura rusa. Aunque fue también un eminente dramaturgo, prosista y crítico, su fama y su influencia posterior se deben fundamentalmente a la brillantez de su labor poética (TERRAS, 1991). Tras un período formativo, caracterizado por el tono clásico de su poesía y la variedad formal de su metro, la obra pushkiniana entra a partir de 1820 en una fase romántica, dominada en lo formal por el uso del tetrámero yámbico y la precisión estilística (JONES, 1979), y que dejaría paso, finalmente, a un último período de madurez, cuando el poeta se abre nuevamente a la multiplicidad formal.

¹ El autor es investigador adscrito al grupo HUM376 del Programa Andaluz de Investigación.

Una obra, *Yevgeni Oneguín* [*Eugenio Oneguín*], acompañará al poeta durante los dos últimos períodos de su vida literaria, caracterizados por la perfección de su labor poética y su madurez como artista, que hacen de la obra poética escrita en esta época un claro exponente de la profundidad y sofisticación estilística y psicológica alcanzadas por el escritor (TERRAS, 1991). Pushkin comenzó a trabajar en *Yevgeni Oneguín* el 9 de mayo de 1823, cuando aún se encontraba en Kishinev, y consideró finalizada la obra el 26 de septiembre de 1830, a falta de un pequeño pasaje que el escritor terminaría en octubre de 1831. Esta “novela en verso” (НЕДЗВЕЦКИЙ, 1996), que ocuparía ocho años de la vida del poeta, constituye un documento inapreciable de su evolución como escritor (VICKERY, 1992). Su análisis se revela como la vía idónea de aproximación a la manera en que Pushkin hace uso de los recursos estilísticos, rítmicos y eufónicos (aliteraciones, asonancias, rimas, modulaciones vocálicas), que constituyen el andamiaje del contenido semántico y conceptual de su obra (TERRAS, 1991). En este artículo se ha seleccionado para su análisis el fragmento comprendido entre las estrofas XXVI y XL, ambas inclusive, del capítulo o canto (*глава*) VI, publicado en marzo de 1828 (НИКИШОВ, 1991), que narran el duelo entre Oneguín y Lenski y la muerte de este último, con la intención de describir de forma pormenorizada la manera en que Pushkin lleva a cabo la organización de la estructura poética que soporta el contenido emotivo de uno de los pasajes más significativos de esta obra.

2. El duelo entre Oneguín y Lenski: comentario semántico y estilístico

2.1. Análisis de la estructura poética

Cada capítulo o canto de la obra está constituido por entre cuarenta y cincuenta y cuatro estrofas (en el caso del canto VI este número asciende a cuarenta y seis). *Yevgeni Oneguín* es una de las pocas obras en las que Pushkin emplea una disposición regular de las estrofas (al margen, claro está, de los poemas breves o de corte lírico), que debe mucho seguramente al modelo de la *ottava rima* italiana utilizada por Byron en algunas de sus obras, como *Beppo* o *Don Juan* (HOISINGTON, 1975; БЕЛЫКОВА, 1982; VICKERY, 1992) y, de hecho, el poema fue comenzado durante el período “byroniano” de Pushkin. De todos modos, la estrofa empleado por Pushkin es una creación propia, que recibe el nombre de *stanza* o *estrofa oneginiana* (БЕРЕЖКОВА, 1982; НИКИШОВ, 1992). Está constituida por catorce versos de cuatro pies yámbicos cada uno; dado que en la lengua rusa no existe una oposición vocálica basada en criterios cuantitativos, la primitiva oposición entre vocales largas y breves de la métrica clásica (griega y latina), se transforma en un patrón análogo de disposición de los acentos prosódicos del verso (JONES, 1979; СКУЛАЧЕВА, 1999). El esquema tónico de la estrofa oneginiana resulta, por tanto de la siguiente manera:

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘ 0 — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ —

de ahí que el verso pueda tener ocho o nueve sílabas, en función de si termina con un pie yámbico (— ‘) o anfibraco (— ‘ —).

Cada estrofa está constituida, de hecho, por 6 versos eneasílabos y 8 octosílabos. La rima es siempre consonante, aprovechando las facilidades combinatorias que

brinda la rica flexión nominal y verbal de la lengua rusa. El patrón de rimas es AbAbCCddEffEgg, (indicándose convencionalmente en minúscula los versos de arte menor [octosílabos] y en mayúscula los de arte mayor [eneasílabos]) (cf. WORTH, 1980; WORTH, 1983).

La estructura interna de la estrofa consiste en tres cuartetos, el primero con rima cruzada, el segundo con rima pareada y el tercero con rima abrazada, y un pareado final. La disposición de los versos se corresponde con una ordenación precisa de los temas tratados en cada estrofa, sean descriptivos, narrativos o reflexivos, que hace de cada *stanza* una unidad semántica y estructural autónoma (TERRAS, 1991). Típicamente el cuarteto inicial introduce el tema, que es desarrollado por los dos siguientes (cf. TUCKER, 1999). El pareado final, que diferencia la estrofa pushkiniana del soneto, al que formalmente se aproxima, tiene un marcado carácter epigramático, a modo de conclusión humorística o agudamente crítica de lo referido en los versos precedentes; desde el punto de vista formal esta conclusión también parece haber sido sugerida por la forma métrica empleada por Byron (WALLER, cit. en BOYD, 1945)

2.2. Análisis conceptual y estilístico del duelo entre Lenski y Oneguín

Yevgeni Oneguín, joven aristócrata perteneciente a la alta sociedad de San Petersburgo, marcha al campo para tomar posesión de una herencia. Allí conoce a dos hermanas: Tatiana, joven espiritual que se enamora de él, pero a la que rechaza; y Olga, joven frívola a la que termina cortejando a consecuencia del despecho que le ocasiona un banal malentendido con su prometido, el poeta Lenski, recién llegado de Alemania imbuido de las ideas románticas (KELLEY, 1977; EMERSON, 1995; HASTY, 1999). Lenski reta a duelo a Oneguín creyendo erróneamente que éste y su prometida se han enamorado realmente. Aunque Oneguín entiende lo absurdo de tal duelo, marcha, sin embargo, al encuentro de su amigo; es aquí precisamente donde comienza el fragmento analizado.

La estrofa XXVI constituye una suerte de prolegómeno de la patética escena del duelo que enfrentará a los dos amigos. En la primera parte de la estrofa Lenski y su testigo, Zaretski, esperan a Oneguín junto al molino en el que tendrá lugar el enfrentamiento; por contra, la segunda parte de la estrofa constituye una pormenorizada y satírica descripción del testigo de Lenski, al que se caracteriza como un rigorista extremo en materia de duelos y que constituye quizás un representante más, en su limitada y empobrecida concepción de la vida, de esa sociedad que impele a ambos jóvenes a darse muerte mutuamente. Cuando llega Oneguín, el padrino de Lenski, preocupado porque el duelo se desarrolle conforme a las reglas establecidas (“Что похвалить мы в нем должны” [se lo elogiamos, lo merece]², dirá Pushkin), le pregunta por el suyo, presentando el joven a su criado como tal, a quien caracteriza (estrofa XXVII) como un hombre “poco conocido” pero “honrado”. Existe un marcado carácter antitético entre los perfiles de ambos padrinos, que permite a Pushkin cuestionar de forma satírica tanto el propio hecho como la significación del duelo. ¿Qué más da si se cumplen o no ciertas convenciones, absurdas por lo demás, cuan-

² Para la traducción de los fragmentos analizados de la obra de Pushkin se ha empleado la versión más reciente editada en español, a saber, *Eugenio Oneguín* (Mijail Chilikov, trad.), Madrid, Cátedra, 2001. Hay que hacer notar que en dicha versión no se trata de una traducción literal (en prosa) del original, sino, en palabras del propio traductor, de una “traducción poética”, que busca “conservar la construcción métrica del verso” (Chilikov [2001]: 56, 59). Por otra parte, se han respetado los criterios de transliteración empleados por el traductor, que difieren en algunos casos de los utilizados en este trabajo (cf. Evgeny frente a Yevgeni)

do lo trascendente es la futilidad y a la vez la gravedad del duelo en sí, de una costumbre bárbara en que se dirime sin motivo alguno la posibilidad de vivir o morir de dos personas?. Mientras los duelistas se encaminan hacia el molino, los padrinos discuten los detalles técnicos del enfrentamiento (sobre el valor literario del duelo, cf. MEYERS, 1983). El pareado final de esta estrofa introduce una parada dramática en unos acontecimientos que parecen abocados a un fatal desenlace: ambos contendientes permanecen solos, frente a frente, como seguramente se habían encontrado en otras muchas ocasiones, pero ahora son incapaces de mirarse, entendiéndose seguramente lo vergonzante de una situación que los obliga a convertirse en el asesino del otro (pero cf. BARRAN, 1987-1988): “Враги стоят, потупя взор” [Los dos rivales, cabizbajos, quedan a solas frente a frente] (XXVII, 14).

La estrofa XXVIII constituye una digresión del propio autor que trata de explicarse (y explicar al lector y acaso a los propios protagonistas) lo absurdo de un duelo de esta naturaleza, que enfrenta a dos personas que compartieron una profunda amistad hasta hace poco. Estas digresiones permiten abrir un espacio en la trama para que el autor introduzca sus propias reflexiones poéticas (cf. SEMENKO, 1995); pero desde el punto de vista estructural desempeña también una función importante, que es la de unir los distintos elementos de la trama narrativa (HAAED, 1989). La sucesión de este tipo de fragmentos, articulados entre sí, constituye también la conformación de un todo paralelo a la acción del relato, que sostiene los pensamientos y los comentarios permanentes del autor sobre todo lo que sucede en escena (MEIJER, 1968; VICKERY, 1992). En esta estrofa aquella reflexión se plantea, en concreto, mediante una serie de interrogaciones retóricas que abarcan los cinco primeros versos. Para Pushkin, las razones del enfrentamiento entre ambos amigos no se encuentran en la mutua animadversión, sino en la conveniencia social de un acto que debería restañar el supuesto honor ofendido de ambos contendientes de cara a la sociedad a la que pertenecen, como se recoge en el pareado final: “Но дико светская вражда/Бойтся ложного стыда” [Mas no... Son presa de ese miedo/que infunde la vergüenza falsa/tan cultivada en el mundo] (XXVIII, 13-14). Es este un ejemplo típico del marcado carácter epigramático que imprime Pushkin a los pareados que cierran muchas de sus estrofas.

La estrofa XXIX describe minuciosamente los prolegómenos técnicos del duelo. La tensión del momento se va acumulando a lo largo de los dos primeros cuartetos de esta estrofa, que se centran fundamentalmente en la manera de preparar las pistolas que darán muerte a uno de los adversarios. Presumiblemente, todos los personajes que pueblan la escena estarían atentos únicamente a este proceso, sin pensar en otra cosa, y Pushkin transfiere al lector estas sensaciones al no incluir en su descripción ningún otro elemento. La estrofa termina con ambos contendientes separados por los treinta y dos pasos preceptivos. La distancia (moral, espiritual, anímica) entre ambos se subraya por la imagen del padrino de Lenski, que mide cuidadosamente el espacio que se interpone entre ambos, una distancia que nunca más podrá reducirse, al quedar fijada por la irreversibilidad de la muerte. Para referirse a los duelistas, y en un intento por acortar esta distancia física que los separa, Pushkin alterna todavía en este fragmento entre “amigo” y “rival”, probablemente para señalar las dudas que embargan a ambos al entender que su odio no es suficiente para darse muerte y que la única razón del enfrentamiento es la supuesta (y carente de importancia real) afrenta por el honor mancillado.

Las estrofas XXX y XXXI contienen la descripción del duelo y la muerte de Lenski. Tras apuntar y disparar primero, Onegin mata al joven poeta; viendo acon-

gojado cómo cae sobre la nieve, se acerca corriendo a él con la esperanza de que esté aún vivo. La estrofa XXX contiene una interesante metáfora que identifica los cuatro pasos sobre la nieve que dan los rivales antes de disparar con cuatro escalones mortales: “Четыре перешли шага,/Четыре смертные ступени [[...] Avanzan/los adversarios cuatro pasos,/cuatro mortales escalones] (XXX, 4-5). Pero ahora la aproximación entre ambos contendientes ya no se hace en aras de la amistad que los unía. Aunque el paso debe darse sobre una superficie llana, cuesta tanto iniciarlo como si fuera una subida, una subida que conduce hacia una muerte no deseada por ninguno. El resto de la estrofa describe de forma precisa y morosa los movimientos que hacen ambos contendientes antes de disparar, así como el propio disparo de Onegin. La estrofa se cierra con un pareado que anuncia el fatal desenlace, pero sin hacerlo todavía explícito (eso ocurrirá en la siguiente), al hacer referencia a la “hora aciaga” (“Часы урочные”), esa que ninguno de los dos ha sabido evitar a pesar de que estaba en sus manos hacerlo y al introducir la imagen de la pistola de Lenski, que cae sobre la nieve:

[...] Пробыли
 Часы урочные: поэт
 Роняет молча пистолет,
 (XXX, 12-14)
 [...] На tocado
 la hora aciaga: el poeta,
 enmudecido, suelta el arma,]

La estrofa XXXI empieza completando la frase que quedó inacabada en el último verso de la anterior. Lenski se sabe muerto desde que se lleva la mano al pecho y cae sobre la nieve. Tanto es así, que en sus ojos (nublados ya por la agonía) no se refleja ni siquiera su presumible sufrimiento sino directamente la propia muerte: “И падает. Туманный взор/Изображает смерть, не муку” [y se desploma. En sus ojos/no se refleja el sufrimiento/sino la muerte [...]](XXXI, 2-3). Ante esta muerte inminente los antiguos sentimientos que agitaron al joven poeta (pasión, celos... también dolor) desaparecen. No restan ya ninguna de las pulsiones que animaron al joven espíritu, propias de cualquier vida humana, puesto que ya no hay nada humano a lo que aferrarse, tan sólo el terrible abismo de la muerte. El segundo cuarteto de la estrofa, que se inicia con la imagen de Lenski muerto sobre la nieve, termina con la de Onegin que se acerca corriendo al amigo caído (“спешит”, dirá Pushkin): “Мгновенным холодом облит,/Онегин к юноше спешит,” [[...] Invadido/por una sensación de frío/Evgeny acércase al joven] (XXXI, 7-8). El tercer cuarteto se inicia con la descripción de la impotencia de Onegin ante la muerte de Lenski y termina con el comienzo de unos versos elegíacos dedicados al poeta muerto, cuyo motivo se continúa en el pareado final para prolongarse aún más, recogiendo en la siguiente estrofa. Este tercer cuarteto se encadena conceptualmente a los otros dos, en un intento por no romper formalmente un motivo que semánticamente forma un todo (seguramente también en el espíritu de Onegin): la contemplación del cuerpo exánime de Lenski, muerto sobre la nieve; el sentimiento de miedo e impotencia ante lo irreversible (“Его уж нет” [Ya no está]); el dolor de la pérdida, que Pushkin hace extensible también a sí mismo y al lector, al presentarlo en forma de elegía.

Нашел безвременный конец!
 Дохнула буря, цвет прекрасный
 Увял на утренней заре,
 Потух огонь на алтаре!..
 (XXXI, 11-14)
 [El joven bardo ha encontrado
 su muerte prematuramente.
 La hermosa flor se ha marchitado,
 tronchada por la tempestad
 en los albores de la vida.
 Murió el fuego en el altar...]

La imagen de la sangre aún caliente que brota del cadáver de Lenski, como recuerdo de la vida que acaba de marcharse, y que aparece en el primer cuarteto, constituye una introducción al motivo elegíaco que se desarrolla hasta el final de la estrofa y que no es otro que el de la incomprensión ante el aparente sinsentido de una muerte que ha truncado una vida humana plena de afanes y esperanzas: igual que se pierde y se enfría la sangre entre la nieve, así también se está marchando cuanto ennobleció al joven poeta: No es la sangre lo que duele perder, sino la esperanza, el amor, la inspiración que aquella arrastró un día. Pushkin emplea una metonimia, en la que el corazón sustituye al cuerpo y la sangre que lo nutre a los sentimientos que animaban el espíritu del poeta:

Тому назад одно мгновенье
 В сем сердце билось вдохновенье,
 Вражда, надежда и любовь,
 Играла жизнь, кипела кровь,
 (XXXII, 5-8)
 [...] La esperanza,
 la inspiración y el amor
 hacía poco palpitaban
 en este corazón ardiente,
 de vida lleno [...]

así como prosopopeyas que potencian la fuerza de dichos sentimientos (“Играла жизнь, кипела кровь,” literalmente “jugaba la vida, ardía la sangre”).

El último cuarteto refuerza aún más el sentido elegíaco de la composición, al hacer uso de un símil, con el que se compara el corazón con una vivienda vacía y la ausencia de los afanes que lo embargaban (continuando la metonimia anterior) con la falta de sus habitantes, que se marcharon sin dejar huella y sin que sepamos adónde.

Теперь, как в доме опустелом,
 Все в нем и тихо и темно;
 Замолкло навсегда оно.
 Закрыты ставни, окны мелом
 Забелены. Хозяйки нет.
 А где, бог весть. Пропал и след
 (XXXII, 9-14)
 [...] Más ahora

está oscuro y silencioso
 cual un hogar abandonado:
 cerrados los postigos; vidrios
 con blanca cal embadurnados.
 Los moradores se han marchado...
 ¿Adónde? Sólo Dios lo sabe.

Tampoco podemos conocer, por tanto, adónde se ha marchado Lenski ni qué ha sido de los sentimientos que animaban su espíritu. Al igual que esa casa deshabitada, sólo nos resta su cuerpo vacío ya sobre la nieve.

Las estrofas XXXIII y XXXIV introducen una nueva digresión del autor que, en forma de reflexión, continúa el tema elegíaco esbozado en la estrofa XXXII. Sin embargo, Pushkin da un giro inesperado al desarrollo del planto, apartándose del contenido luctuoso convencional que dominaba la estrofa precedente. Ahora, dejando a un lado una retórica que siente vacía ante una situación tan absurda, Pushkin describe de forma sencilla y directa en los tres cuartetos de esta estrofa los sentimientos reales que impelieron a los contendientes a enfrentarse en un duelo a muerte y que no son otros que el placer (tan humano) de humillar a quien nos displice y la satisfacción de verlo enfrentado a su propio ridículo. Sin embargo, el pareado final, desbarata (como tantas veces en Pushkin) el tono satírico de los versos precedentes, dado que, en una apelación directa al lector, introduce el elemento de sensatez que, a juicio del poeta, ha faltado en el enfrentamiento entre los dos jóvenes: la justa medida de aquella contienda, el límite que no debiera traspasarse nunca, el de la muerte, y que no hace sino resaltar aún más el carácter absurdo del enfrentamiento, motivo que ocupará la totalidad de la estrofa XXXIV: “Но отослать его к отцам/Едва ль приятно будет вам.” [más despacharle al otro mundo.../es muy dudoso que os guste] (XXXIII, 13-14).

La fuerza expresiva de la estrofa XXXIV, que se articula como una sucesión de interrogaciones retóricas dirigidas al lector, descansa en la oposición conceptual que se establece entre los dos primeros cuartetos y el tercero junto con el pareado final y que busca provocar una confrontación entre los dos tipos de sentimientos antitéticos ya insinuados en la estrofa anterior: la ira y cordura. En la primera parte de la estrofa el lector es conminado a evocar los sentimientos que seguramente embargaron a los dos contendientes y que causaron su enfrentamiento: cólera, celos, ira, humillación. No obstante, Pushkin no parece entender la importancia trascendental otorgada por ambos contendientes a estos sentimientos y, de hecho, la estrofa comienza con un “Что ж, если...”, que puede traducirse como “¿Y qué, si...?”:

Что ж, если вашим пистолетом
 Сражен приятель молодой,
 Нескромным взглядом, иль ответом,
 (XXXIV, 1-3)
 ¿Qué sentirías si muriera
 por tu disparo un amigo
 [que te hubiera ofendido
 en un festín] con su mirada,
 con una frase insolente

En la segunda, en cambio, se nos conmina a evocar los sentimientos de Onegin en el momento en que se encuentra junto al cadáver de su amigo muerto, pero, sobre todo, ante el terrible sentimiento de la irreversibilidad de la muerte: “Когда он глух и молчалив/На ваш отчаянный призыв?” [¿([...]) y no responde)/a tus desesperadas voces,/por siempre sordo y silencioso? (XXXIV, 10-11). Tanto en esta contraposición directa, como en otros fragmentos de estrofas precedentes (por ejemplo, la metáfora del hogar vacío en la estrofa XXXIII), se vuelve una y otra vez al motivo fundamental que domina esta parte de la obra, a saber, la necesidad de discernir adecuadamente lo trascendente de lo intrascendente, lo trivial de lo verdaderamente significativo. Y la clave que permite discriminar entre ambos aspectos de una misma realidad no se encuentra en las convenciones sociales, ni en supuestos ideales o normas de conducta; se basa en la asunción del carácter irreversible que pueden tener nuestros actos sobre otros seres humanos y en aceptar nuestra responsabilidad en caso de que finalmente se produzcan. Aquello que no admite vuelta atrás es precisamente a lo que nunca deberíamos llegar, y el principal ejemplo, es, claro está, el de la muerte. De la muerte no se vuelve, como no sale nadie a nuestro encuentro desde la casa abandonada que evoca Pushkin, y nada debería impelernos a provocar aquello que no podemos enmendar, especialmente si está motivado en último término por algo (una actitud errónea, una palabra desafortunada) que puede corregirse solicitando el perdón de la persona ofendida. Después de esta reflexión, y armados con este bagaje sentimental y conceptual, Pushkin arrastra nuevamente al lector junto a la figura de Onegin, ya en la estrofa XXXV, que continúa al lado del cadáver del amigo, y entender sus profundos remordimientos. En el primer cuarteto Onegin sigue contemplando a su amigo muerto: su estupor es tal que no ha logrado ni siquiera arrojar el arma, que todavía conservaba en la mano. Tan sólo el comentario de Zaretski, el padrino de Lenski, logra hacerlo finalmente consciente de la muerte definitiva de su amigo:

В тоске сердечных угрызений,
 Рукою стиснув пистолет,
 Смотрит на Ленского Евгений.
 «Ну, что ж? убит», — решил сосед.
 (XXXV, 1-4)
 [Atormentado hondamente
 por el remordimiento, Evgeny,
 que sigue empuñando el arma
 no aparta su mirar de Lensky.
 «Pues, muerto está», dice Zaretsky]

Frente a la displicente aceptación de esa muerte por parte del padrino, Onegin se rebela y grita dolorido, incrédulo aún, cuestionándola siempre. La confrontación entre ambos sentimientos se manifiesta por la oposición del mismo adjetivo en forma breve (*убит*) que en una suerte de anadiplosis o conduplicación, aparece al final del primer cuarteto y al comienzo del segundo cuarteto, pero ya con una entonación totalmente diferente: “«Ну, что ж? убит», — решил сосед./Убит!.. Сим страшным восклицаньем” [«Pues, muerto está», dice Zaretsky/¡Su amigo muerto! Estremecido/(Onegin se aleja)] (XXXV, 4-5). Hay que tener en cuenta, asimismo,

que *убит* no sólo significa muerto en el sentido literal de “falta de vida”, sino que contiene implícito un matiz de violencia, por lo que también puede traducirse como “asesinado”. La inclusión de *убит* en lugar de *умер* (“ha muerto”), introduce una ambigüedad calculada que sugiere que la muerte de Lenski puede (¿y debe?) ser considerada como un asesinato y no como una muerte de (dudoso) honor (cf. BARRAN, 1987-1988).

Oneguin se marcha y los espectadores del duelo cargan el cadáver de Lenski en el trineo. Curiosamente ninguno parece manifestar pesar alguno (Pushkin no lo explicita en ningún momento) y sólo se comportan como resulta esperable en estas circunstancias, ateniéndose a unas normas que son las mismas que han ocasionado la muerte del poeta. La única expresión del absurdo de esta muerte y de la rebeldía ante la misma se canaliza mediante la imagen del tiro del trineo, que estremecido ante la muerte, vuela como el rayo llevándose el cadáver de Lenski:

Почуя мертвого, храпят
И бьются кони, пеной белой
Стальные мочат удила,
И полетели как стрела.
(XXXV, 11-14)
Sintiendo al muerto, los caballos
resoplan fieros, se impacientan
echando abundante espuma
y arrancan prestos como el rayo.

Las restantes estrofas (XXXVI-XL) vuelven a constituir una digresión del autor, que reflexiona ahora sobre las consecuencias de la muerte de Lenski y desarrolla el esperado panegírico del joven poeta. Sin embargo, empleando un recurso ampliamente utilizado en la obra, dicho panegírico no se cierra en sí mismo, no se resuelve, sino que se presenta como una confrontación de realidades antitéticas yuxtapuestas, proponiéndosele al lector la tarea de lograr (si puede) unificarlas en un todo armonioso.

La estrofa XXXVI constituye un ejemplo de panegírico elegíaco clásico. El primer cuarteto presenta al poeta muerto en plena juventud mediante el recurso a una metáfora arquetípica que establece la identidad entre el joven muerto y la flor marchita: “Во цвете радостных надежд,/ Их не свершив еще для света” [se marchitó en los albores/de sus más dulces esperanzas] (XXXVI, 2-3). Luego comienza el planto, que adopta la forma de interrogaciones retóricas que ocupan los dos cuartetos restantes y que preguntan por el lugar al que han ido los sentimientos y las pasiones, la rectitud y el conocimiento, las ambiciones y los impulsos que adornaron al joven desaparecido. La estrofa termina con una transformación del modo de construcción de la interrogación retórica, que se convierte en un apóstrofe anafórico, tratando de acercar aún más al lector esas visiones, sueños y pensamientos perdidos ya para siempre:

И вы, заветные мечтанья,
Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!

(XXXVI, 12-14)

¡Ay! ¿Dónde están los pensamientos
 más entrañables, las visiones
 no terrenales y los sueños
 de la sagrada poesía?

El carácter clásico del planto se pone de manifiesto cuando se compara con otras composiciones de tono semejante; por poner dos ejemplos arquetípicos, con amplios fragmentos de las estrofas XVI y XVII de las *Coplas a la muerte de su padre*, del español Jorge Manrique, estructuradas también como una sucesión de interrogaciones retóricas³: o con algunos poemas elegíacos del también español Francisco de Quevedo, como el comienzo de este soneto, el 165 de su *Parnaso*⁴.

Las estrofas XXXVII, (XXXVIII) y XXXIX son antitéticas, puesto que desarrollan los dos posibles destinos del joven poeta en caso de no haber muerto en el duelo con Oneguín. Continuando con el motivo elegíaco al gusto romántico que caracterizaba a la estrofa precedente, la XXXVII nos presenta la imagen de un poeta que en su edad madura ha logrado desarrollar lo que eran unas dotes juveniles incipientes hasta convertirse en un gran bardo (*невеу*), un demiurgo capaz de encontrar el camino entre nuestro mundo y el sagrado ámbito de la divinidad. Sin embargo, Pushkin cuida mucho de no dejarse llevar en exceso por la efusión (¿y la vacuidad?) de este tipo de elegías, creando para ello un juego de contrastes entre versos que magnifican la figura del poeta y otros, inmediatamente anejos, que tratan de cortar las alas al vuelo lírico y relativizar la importancia de las cualidades elogiadas por los primeros, acercándolas a impulsos más humanos y próximos a la sociedad de su tiempo. Esto lo hará de forma más rotunda al introducir la estrofa siguiente. Así, las oposiciones “Быть может, он для блага мира” [Quizá naciera para bien/de nuestro mundo [...]] (XXXVII, 1) frente a “Иль хоть для славы был рожден” [[...] o, cuando menos, para la gloria] (XXXVII, 2); o bien, los versos “Его умолкнувшая лира/Гремучий, непрерывный звон/В веках поднять могла. [...] [...] vibrante/su lira hubiera resonado,/venciendo a través/de muchos siglos [...]”(XXXVII, 3-5) frente a [...] Поэта,/Быть может, на ступенях света/Ждала высокая ступень [...] El poeta,/tal vez, se hubiera situado/en el lugar más elevado/de nuestra sociedad [...]”(XXXVII, 5-7). En definitiva, ¿qué más da? Lo único cierto es que el poeta nos ha abandonado para siempre (vuelve a aparecer el motivo recurrente de la irreversibilidad de la muerte):

La estrofa XXXVIII está ausente, como exponente de un juego estilístico empleando de forma recurrente por Pushkin en diferentes partes del poema, para indicar al lector la necesidad de completar por sí mismo el contenido de los versos que faltan en función del entorno en que aparecerían en caso de haber sido escritos, pero también para procurar el lapso de tiempo que necesita el autor para la evolución de los protagonistas y los acontecimientos, acentuando el efecto entre narración y composición (CHILIKOV (2001): 89). La estrofa XXXVIII es precisamente la que debe-

³ ¿Qué se hizo el Rey Don Juan? / Los Infantes de Aragón / ¿qué se hicieron?, etc.

⁴ ¿ Quién alimentará de luz al día? / ¿ Quién de rayos al sol? ¿ Quién a la aurora / de perlas, que en tu risa y boca llora; etc.

ría explicar el brusco cambio desde el tono lírico y elegíaco (a la manera convencional) de la XXXVII al satírico (y poco convencional, puesto que conformaría una suerte de panegírico a la inversa) de la XXXIX. ¿Qué contiene, pues, esta estrofa ausente? Quizás una reflexión sobre las causas (seguramente sociales) que terminan ineluctablemente transformando las ambiciones y virtudes juveniles en las rendiciones y conformidades de la edad adulta. La ligazón entre las estrofas XXXVII y XXXIX se consigue formalmente mediante el recurso al retruécano, repitiéndose en orden inverso al comienzo del primer cuarteto de la estrofa XXXIX el comienzo del primer cuarteto de la XXXVIII (que también se repite además anafóricamente en el sexto verso de esta estrofa) (cf. “Быть может, он для блага мира/ Иль хоть для славы был рожден” (XXXVII, 1-2) frente a “А может быть и то: поэта” [Pero puede ser que [...]] (XXXIX, 1).

La estrofa XXXIX presenta, pues, ese otro retrato antitético del poeta con respecto al contenido en la estrofa precedente. Sin embargo, su esquema formal es muy semejante: los tres cuartetos glosan la vida del propietario rural, abúlico y falto de intereses en que podría haberse convertido Lenski, mientras que el pareado final describe las circunstancias en que se habría producido su muerte. No obstante, ahora, en lugar de partir rodeado de versos con los que comunicarse desde el mundo de ultratumba, muere rodeado de ancianas y niños sin contacto alguno con esa otra realidad (o irrealidad) que es el otro mundo.

De la estrofa XL sólo se analizará el primer cuarteto; el resto constituye el comienzo de la descripción del monumento erigido en recuerdo de Lenski, cuya imagen será la excusa utilizada por el autor para reflexionar, en primer lugar, sobre el olvido en que caerá tanto el propio joven como sus cualidades y sus vicisitudes vitales, y, posteriormente, para desarrollar el tópico literario de la juventud perdida y quejarse de su propio destino vital. Porque Pushkin se siente viejo y comprueba cómo su juventud ha terminado (“Где, вечная к ней рифма, младость?” [¡Ay! ¿Dónde estáis, mis años mozos?/(la eterna rima) [...]], dirá en el sexto verso de la estrofa XLIV), al sentir en su interior:

Познал я глас иных желаний,
 Познал я новую печаль;
 Для первых нет мне упований,
 А старой мне печали жаль.
 (XLIV, 1-4)
 Van despertando en mi alma
 otros deseos y otras penas;
 ya no me hago ilusiones
 de los deseos; siento, empero,
 nostalgia por mis viejas penas.

La importancia del primer cuarteto de la estrofa XL se debe a que constituye la finalización de la prolongada (y atípica) composición elegíaca precedente (con todas las reservas antes apuntadas sobre su ajuste a los cánones del género). Y este final no supone ningún pronunciamiento moral, en el sentido de que no se resuelve la antítesis planteada por los dos posibles itinerarios vitales que Lenski podría haber seguido si hubiese vivido. El cuarteto vuelve a traernos sencillamente la imagen de

la muerte, de una muerte causada por la mano de un amigo y que deja en suspenso para siempre cualquier tiempo futuro (y cualquier lucubración sobre el mismo, que carece, pues, de sentido). La muerte debería ser realmente la única protagonista de cualquier elegía, al margen de las supuestas cualidades del difunto, que ya para nada sirven y difícilmente pueden mitigar el dolor ante una desaparición absurda:

Но что бы ни было, читатель,
Увы, любовник молодой,
Поэт, задумчивый мечтатель,
Убит приятельской рукой!
(XL, 1-4)
Lectores, sea como sea,
lo cierto es que el joven bardo,
romántico y enamorado,
murió de mano de un amigo.

2.3. Análisis formal y genérico del duelo entre Lenski y Onegin: la antítesis prosa-verso

A pesar de sus características formales, analizadas hasta ahora y que resultan propias de la poesía versificada, *Yevgeni Onegin* presenta también numerosos rasgos que lo aproximan a la novela (el propio Pushkin subtituló su obra como *Роман в стихах* [*Novela en verso*]), y que han hecho que haya sido saludada como la primera novela genuinamente rusa y la primera gran obra del realismo en esta lengua (БРОДСКИЙ (1957): 7-10); para BLAGOI (1981) se trataría, incluso, de la primera gran novela realista del siglo XIX, precediendo cronológicamente a modelos canónicos del realismo decimonónico, como pueden ser las obras de Balzac o Stendhal. De todas formas, no debe olvidarse que, paradójicamente, esta gran novela se presenta en una cuidada disposición versificada, adoptando la forma de estrofas que son autónomas desde un punto de vista semántico y estructural, por lo que puede describirse como una narración poco estructurada desde el punto de vista discursivo, pero extremadamente estructurada desde el punto de vista formal (TERRAS, 1991, cf. también HAAED, 1989), en la que la perfecta forma poética constriñe la expansión de los rasgos propios de la prosa. Por otra parte, la trama de esta “novela” está oscurecida continuamente y de forma deliberada por la presencia de un narrador intrusivo (BARRAN, 1987-1988; SEMENKO, 1995), así como por incesantes digresiones de naturaleza lírica, literaria, crítica, satírica, anecdótica o personal (cuya función se comenta más abajo y cuya presencia se ha señalado en el análisis precedente), lo cual no deja de ser inhabitual dentro del género novelesco.

Por todo ello, antes que en un intento de creación de una forma literaria nueva, adecuada para el análisis y la crítica social (ГРОССМАН [1960]: 387), las características novelescas de *Yevgeni Onegin* deben entenderse como una expresión del esfuerzo, tan propio del Romanticismo, por romper las rígidas barreras existentes hasta ese momento entre los géneros literarios. Tanto como puede serlo el *Don Juan* de Byron, *Yevgeni Onegin* es una obra híbrida, que resulta fundamentalmente de la combinación de la novela sentimental y la épica cómica y que, por tanto, permite

identificar en ella, en tanto que poema, fragmentos que pueden clasificarse como pertenecientes a géneros diferentes (idilio, oda, sátira, parodia, epigrama) y, en tanto que novela, a diversos subgéneros novelescos (cf. TYNANOV, 1988; GOSCILO, 1990). Así, *Yevgeni Oneguín* puede definirse como una novela de maneras y modos (en el sentido de que describe con una aguda precisión la sociedad de su tiempo), una novela familiar (por cuanto se ocupa de las vicisitudes de los miembros de la familia Larin, sus conocidos y sus amigos), una novela de formación, es decir, una *bildungsroman*, tan importante, por otra parte en el Romanticismo (cf. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister] de Goethe), una novela sobre el desencanto vital, el mal del siglo, y fundamentalmente, una novela autobiográfica (en tanto que espejo donde el autor se mira en busca de una identidad, de un esquema de organización del mundo y de una mitología propios) (TERRAS, 1991)⁵. De hecho, la obra de Pushkin debe mucho, en lo conceptual, a las novelas románticas sentimentales de su época, como *La Nouvelle Heloise* [La nueva Eloísa] de Rousseau o *Adolphe* [Adolfo] de Benjamin Constant (AXMATOVA, 1936; ШТИЛЬМАН, 1958; RIGGAN, 1973; HOISINGTON, 1977), y en lo formal, a novelas en verso coetáneas, fundamentalmente el *Don Juan* de Byron (ORTIZ, 1992; БАЕВСКИЙ, 1996; ГАППАРД, 1996), que unifica de forma armoniosa lo prosaico (en lo conceptual) y lo poético (en lo formal) (BOYD [1945]: 34). Es evidente, no obstante, que resulta imposible entender la obra de Pushkin sin la forma métrica en que se presenta, puesto que *Yevgeni Oneguín* juega continuamente con la noción de lo prosaico, mientras parece sugerir constantemente la importancia de lo poético (SHAW, 1985).

Entre las afinidades del poema de Pushkin con la novela pueden destacarse las siguientes (cf. HAAED, 1989; GOSCILO, 1990):

a) la acción es contada por un narrador omnisciente, que presenta a los personajes (BARRAN, 1987-1988; SEMENKO, 1995) (*vid.* los versos 1-2 de la estrofa XXVI) y comenta sus acciones (*vid.* los versos 1-5 de la estrofa XXX), sus sentimientos y sus pulsiones (*vid.* los versos 1-3 de la estrofa XXXV) y que, desde luego, y tal como se ha indicado anteriormente, reflexiona sobre lo que ocurre en la acción (*vid.* los versos 1-2 de la estrofa XXVIII) e introduce sus propias ideas al respecto (*vid.* los versos 13-14 de la estrofa XXVIII)

b) la obra constituye un fiel reflejo de la sociedad de su tiempo (TODD, 1978; BELINSKI, 1988), aunque, a la vez, la manera en que se caracterizan sus personajes y las vicisitudes que experimentan le confieren una universalidad que hace extensibles sus reflexiones y sus conclusiones (si las hay) a cualquier lugar y a cualquier época (SHAW, 1985). En la obra se acumulan todo tipo de descripciones enciclopédicas de diferentes aspectos de la vida rural, desde las prácticas comerciales a los entretenimientos lúdicos o a las creencias populares (McMILLIN, 1985). Es el caso,

⁵ Aunque es evidente que todos estos significados sólo pueden hallarse en un análisis global de la obra, algunos de aquellos géneros y de estos subgéneros novelescos pueden identificarse en el fragmento discutido en este artículo, como sucede, por ejemplo, con la sátira (los versos 8-14 de la estrofa XXVI o la totalidad de la estrofa XXXIX), la oda (estrofa XXXVII), la elegía (estrofa :XXXVI) o el epigrama (entendiendo por epigrama un comentario mordaz y gracioso [CHILIKOV (2001): 83], como sucede con los versos 8-14 de la estrofa XXVI)

en lo concerniente al fragmento analizado, del duelo, con la cuidada caracterización de su preciso ritual o la descripción exacta de la manera en que se cargaba una pistola de la época (vid. los versos 2-8 y 10-14 de la estrofa XXIX o los versos 2-12 de la XXX)

c) la medida descripción del espacio y del tiempo en los que transcurre la acción, que deja de ser percibido de forma interiorizada para constituirse en el marco de lo narrado; así como la precisa descripción de los elementos de la escena y de los acontecimientos que en ella suceden (cf. CLIPPER-SETHI, 1983) mediante el recurso a un lenguaje, sencillo y carente de adornos, que encuentran siempre un lugar propio al margen de las reflexiones que puedan despertar en los propios personajes o en el autor (cf. SEMENKO, 1995). Así, por ejemplo, en lo referente al espacio y a su descripción baste citar la sencilla caracterización del monumento erigido en memoria de Lenski (vid. los versos 7-12 de la estrofa XL) o la manera en que se presenta la imagen del cadáver de Lenski sobre la nieve (vid. los versos 1-6 de la estrofa XXXII). En lo relativo al discurrir de la narración y a la descripción de los acontecimientos que se suceden en la trama, puede citarse, por ejemplo, el instante en que el cuerpo del poeta se desploma sobre la nieve (vid. los versos 4-6 de la estrofa XXXI) o la partida del trineo que lleva al poeta muerto, cuyo tempo vertiginoso (vid. los versos 11-14 de la estrofa XXXV) contrasta con la marcada morosidad que había dominado los versos precedentes, remansados ante la exposición del remordimiento exánime de Onegin, que contempla sin moverse el cadáver de su amigo, en el primer cuarteto de esa misma estrofa (vid. los versos 1-3)

d) la cuidada descripción de los personajes principales y secundarios. Obviamente un fragmento seleccionado de la obra resulta insuficiente para poder abarcar la exacta pintura que Pushkin hace de los dos contendientes, especialmente de Onegin, una personalidad compleja, a medio camino entre la rebeldía demoníaca y un desencanto vital que le ha llegado demasiado pronto y que le dura demasiado (SHAW, 1985). Aunque algo semejante puede afirmarse en el caso de Lenski, a pesar de que es descrito de forma más superficial y satírica (quizás tan sólo porque por sus presupuestos filosóficos y estéticos, plenamente románticos, se encuentra ya en clara oposición a la ligereza y la brillantez que Pushkin ha adoptado ya en su propia obra [McMILLIN, 1995]).

e) el uso del diálogo, mediante el que el autor deja hablar directamente a sus personajes (BAJTIN, 1988) (cf. los versos 1-4 de la estrofa XXVII)

f) la aparición de epígrafes al inicio de cada canto (APHOЛЬД, 1997). En el caso del capítulo sexto, al que pertenece el fragmento seleccionado, la cita es de Petrarca, de la canción XXVIII de su *A la vida de la virgen Laura*:

La sotto i giorni nubilosi e brevi,
Nemica naturalmente di pace,
Nasce una gente, a cui l'morir non dole

Pero Pushkin suprime el segundo verso, cambiando el sentido del fragmento, que puede interpretarse ahora como una afirmación de que es la desilusión y la vejez

prematura del alma la que explica la ausencia de miedo a la muerte (CHILIKOV (2001): 369), en una clara alusión a Oneguín.

3. Valoración crítica del fragmento del duelo y de la obra

Al igual que toda la obra a la que pertenece, la estructura del fragmento que describe el duelo entre Oneguín y Lenski descansa en un juego permanente de oposiciones que no se resuelven, en un intento por reflejar las contradicciones inherentes a la propia existencia (MANSON, 1968; WOODWARD, 1982; VICKERY, 1999). Así, en esta parte de la obra, tras el clímax que supone la muerte del poeta, asistimos a una fluctuación permanente del interés del autor entre la muerte en sí, que sigue recordando de forma permanente, y sus posibles consecuencias, que, sin embargo, quedan también en suspenso, desde el momento en que la recurrente imagen del poeta muerto, desbarata la supuesta importancia de su figura y la hipotética trascendencia de aquella muerte (cf. ЛОТМАН, 1993). El autor sólo sabe (o sólo quiere) ofrecer al lector dos interpretaciones diametralmente opuestas de lo que habría significado su vida para la sociedad de la que formaba parte en caso de no haber fallecido y lo consigue recurriendo a un doble panegírico antitético y paradójico: uno convencional y elegíaco, otro atípico y satírico. Ambas interpretaciones parecen ser igualmente válidas para el autor, a quien sólo le interesa el carácter ineluctable de la muerte: es el lector el que queda solo ante la tesitura de optar entre una y otra.

Yevgeni Oneguín ha sido calificada en repetidas ocasiones como la historia de un amor doblemente rechazado, aludiendo al rechazo inicial de Tatiana por Oneguín y al rechazo posterior de éste por la primera (CHIZHEVSKY, 1953: xxviii). Pero en el fondo la tragedia de esta obra es la del desencuentro, un desencuentro que excluye la posibilidad de un contacto humano y verdadero entre ninguno de los personajes y que es la causa de la infelicidad que los embarga. El fragmento del duelo entre los dos amigos supone el clímax de ese desencuentro al que han llegado Oneguín y Lenski. Oneguín constituye un ejemplo precoz del personaje masculino que posteriormente recibiría el nombre de “лишний человек” [el hombre superfluo] (que sería desarrollado hasta sus últimas consecuencias por Goncharov en *Oblomov*, por Tolstoi en *Guerra y paz* y por Turguenev en sus novelas) (HENDRICKSON-HODOVANCE, 1998), quien, rechazando las normas de la sociedad de su tiempo, se embarca en una existencia independiente. El propio Pushkin caracteriza a Oneguín como un Childe Harold ruso (“Как Child-Harold, угрюмый, томный” [Como Childe Harold, sombrío, lánguido⁶] [I, XXXVIII, 9]), en referencia al personaje de la obra de Byron *Childe Harold's pilgrimage* [El viaje de Childe Harold]; pero, lejos de los supuestos rasgos positivos del original, Oneguín no es un personaje en absoluto admirable y en el fragmento comentado se pone de manifiesto uno de sus actos más reprobables, el de haber matado a Lenski en un duelo que él mismo sabía que debía (y podía) haberse evitado. Y es que Pushkin ha sabido reconocer el carácter pernicioso y estéril del negativismo

⁶ La traducción es mía en este caso

con que Oneguín se aproxima a la vida, su incapacidad para realizar ningún esfuerzo constructivo, que hará que HERZEN (1858) diga de Oneguín que “carece de la energía suficiente para abandonar el medio social en que es superfluo, que ha comenzado muchas cosas sin perseverar en ninguna, que ha pensado de más y actuado de menos, que es viejo a los veinte y que cuando empieza a serlo realmente, busca rejuvenecerse en el amor”. De todas maneras, una cosa es reconocer intelectualmente lo inadecuado de una actitud vital y otra muy diferente liberarse de las penalidades emocionales y del posible atractivo de una vida de ese tipo, como el propio Pushkin había experimentado en sí mismo (VICKERY, 1992).

El otro personaje fundamental cuya presencia gravita en todo el pasaje comentado es Lenski, el inmaduro e inexperto poeta que es blanco de las ironías del autor (por ejemplo en la ya comentada estrofa XXXIX). Lenski, representa, al igual que Oneguín, un aspecto más de la compleja esfera emocional del propio Pushkin, otra forma de entender la vida, la del impulso romántico que el propio Pushkin había hecho suya unos años atrás. Más allá de la ironía, aflora, sin embargo, la simpatía por lo que él mismo ha sido (y viceversa) (cf. WOLFF, 1991; ORTIZ, 1992; СОКОЛЯНСКИЙ, 1999). No cabe duda de que el idealismo de Lenski constituye un contrapunto al fatalismo inane de Oneguín, pero también una exposición de la extrema vulnerabilidad de la sensibilidad romántica ante los retos vitales. Por esta razón, en el fragmento comentado es Lenski el que muere y Oneguín el que sobrevive, a pesar de la indudable inferioridad moral de éste último. Y es que la importancia de este fragmento es fundamental para entender la relación que se establece entre ambos, así como sus implicaciones morales y filosóficas: el duelo provoca en Lenski una suspensión de sus sentimientos habituales, un desencantamiento hacia la amistad (hacia Oneguín) y el amor (hacia Olga), que son quizás las herramientas que le faltaba aprehender para convertirse en un hombre (y en un poeta) completo, o quizás aquello que precipitó su muerte y su aniquilación como ser humano, al renunciar a ser lo que era, pero también a su propia felicidad. Por otras razones, distintas a las de Oneguín o a las de Tatiana, Lenski tampoco logra encontrar la felicidad a lo largo de su itinerario vital, felicidad que parece estar destinada al único personaje explícitamente no romántico de la obra, Olga, que rehace rápidamente su vida tras la muerte de su prometido. Lenski es, en definitiva, el joven entusiástico, el joven poeta, como Pushkin lo llama en numerosas ocasiones en este fragmento (“поэт” [poeta], “младой певец” [joven bardo], “молодой поэт” [joven poeta]), el poeta del amor y la amistad exaltados. Lenski es a la vez el arquetipo del “joven poeta” romántico y un ser humano imperfecto, como hombre y como poeta, como lo demuestra el haberse enamorado de Olga y no de Tatiana: “— А что? — «Я выбрал бы другую (Tatiana),/Когда б я был, как ты, поэт” [...] ¿Y qué? «Si fuera/yo un poeta, elegiría/a la mayor [...] (III, V, 6-7). Lenski es, en definitiva, un ser humano en proceso de maduración (SHAW, 1985), aunque, como puede comprobarse en el fragmento comentado, Pushkin tiene cumplidas dudas sobre el éxito final de esta metamorfosis (*vid.* las estrofas XXXVII y XXXIX). En último término, el personaje de Lenski introduce también un debate estilístico entre las formas poéticas del Romanticismo, que representa el joven poeta, y las adoptadas por Pushkin, que rechaza la oscuridad estilística del primero.

Por otra parte, la función de las continuas digresiones que puntean el trama de la novela es particularmente evidente en el fragmento comentado: de las catorce estrofas que contiene se apartan de la secuencia de hechos que se narran en la novela las estrofas XXVIII, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII y XXXIX y parcialmente la XXXII y la XL. Este tipo de estrofas permite, por un lado, que los personajes y los acontecimientos se contemplen desde dos puntos de vista: el de los espectadores que pueblan la novela y el del propio autor, que reflexiona sobre los mismos. Pero, por otro lado, también constituyen una excusa para el autor para poder referir sus propias experiencias e ideas sobre la vida y la muerte (como hará posteriormente en la estrofa XLIV) (cf. SEMENKO, 1995). Desde el punto de vista estructural la originalidad de estas digresiones radica en el hecho de que permiten que los personajes y los hechos caracterizados en ellas tengan recíprocamente un cierto control sobre las propias digresiones, condicionando lo que el autor piensa, siente y cuenta sobre sí mismo al margen de la trama (LO GATTO, 1959; MITCHELL, 1966). Estas digresiones hacen posible, en definitiva, que el autor no deje nunca solos a los lectores frente a sus personajes, haciéndolos sus cómplices y compartiendo con ellos su propia visión del mundo (TERRAS, 1991).

En último lugar, la propia dualidad entre la prosa y el verso, que, como se ha discutido anteriormente, caracteriza desde su voluntad de ruptura, la forma literaria elegida por Pushkin para su mejor creación, constituye un ejemplo más del intento del poeta por aprehender la caleidoscópica diversidad de la existencia que le rodea dentro de los límites de su obra. En definitiva, en su complejidad multiforme, en su juego de realidades contrapuestas nunca resueltas, que parecen remedar a la propia vida, y que caracteriza al *Yevgeni Onegin*, subyace, sin embargo, una celebración del triunfo del arte sobre la propia realidad, que se logra sin necesidad de suspenderla o rechazarla, pero que resulta capaz de transformar sus aspectos más penosos en un alegre y triunfante exponente de la belleza (TERRAS, 1991). Un pasaje como la muerte de Lenski a manos de Onegin constituye una manera idónea de acercarnos a aquella complejidad y de disfrutar de esa hermosura y, en definitiva, de aproximarnos en último término, a través del análisis del sutil equilibrio entre forma y contenido, al siempre sugerente arte de Pushkin.

4. Referencias bibliográficas

- BAJTIN, M. (1988): "Discourse in *Eugene Onegin*", en *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 115-121.
- BARRAN, T. (1987-1988): "Who Killed Lensky?: The Narrator as Assassin in *Eugene Onegin*", *Selected Proceedings of the Kentucky Foreign Language Conference: Slavic Section*, 5(1), pp. 7-15.
- BELINSKI, V. (1988): "*Eugene Onegin*: An Encyclopedia of Russian Life" en *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*", Indiana University Press, Bloomington, pp. 17-42
- BLAGOI, D. D. (1981): *Alexander Pushkin*, Unesco, París.
- BOYD, E. F. (1945): *Byron's Don Juan; a critical study*, Rutgers University Press, New Brunswick .
- CLIPPER-SETHI, R. (1983): "A Lesson for Novelists: Or the Dramatic Structure of *Eugene Onegin*", *Russian Literature*, 14 (4), pp. 397-412.

- CHILIKOV, M. (ed.) (2001); *Eugenio Onegin*, Cátedra, Madrid.
- CHIZHEVSKY, D. (ed.) (1953): *Evgenij Onegin: A Novel in Verse*, Cambridge, p. xxviii.
- EMERSON, C. (1995): "Tatiana" en *A Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature*, Northwestern University Press, Evanston, pp. 6-20.
- GOSCILO, H. (1990): "Multiple Texts in *Eugene Onegin*: A Preliminary Examination", *Russian Literature Triquarterly*, 23, pp. 271-285.
- HAAED, E. de (1989): "On the Narrative Structure of *Evgenij Onegin*", *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 26(4), pp. 451-468.
- HASTY, O. P. (1999): *Pushkin's Tatiana*, University of Wisconsin Press, Madison.
- HENDRICKSON-HODOVANCE, V. J. (1998): *Bloodlust and Ennui: The Literary Superfluous Man and the Crisis of Aristocracy in Nineteenth Century Russian Prose Fiction*, Ann Arbor, Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences (DAIA).
- HERZEN, A. I. (1858): "Russian Literature and Alexander Pushkin", *National Review*, 14, pp. 361-82.
- HOISINGTON, S. S. (1975): "*Eugene Onegin*: An Inverted Byronic Poem", *Comparative Literature*, 27, 136-152.
- HOISINGTON, S. S. (1977): "*Eugene Onegin*: Product of or Challenge to *Adolphe*", *Comparative Literature Studies*, 14, 205-213.
- JONES, R. G. (1979): "Linguistic and Metrical Constraints in Verse: Iambic and Trochaic Tetrameters of Pushkin", en *Linguistic and Literary Studies in Honor of Archibald A. Hill, IV: Linguistics and Literature; Sociolinguistics and Applied Linguistics*, Mouton, La Haya, pp. 87-101.
- KELLEY, G. (1977): *Characterization of Tatjana in Pushkin's Evgenij Onegin*, Ann Arbor, Dissertation Abstracts International.
- LO GATTO, E. (1959): *Pushkin: Storia di un poeta e del suo eroe*, U. Mursia, Milán.
- MANSON, J. P. (1968): "Pushkin's *Evgenij Onegin*: A Study in Literary Counter Point" en *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students*, Slavica Pubs., Cambridge, pp. 201-206.
- McMILLIN, A. (1995): "*Eugene Onegin*: Overview", en *Reference Guide to World Literature*, St. James Press, Nueva York.
- MEIJER, J. (1968): "The Digressions in *Evgenij Onegin*", en *Dutch Contributions to the Sixth International Congress of Slavists*. Mouton, La Haya, pp. 122-153.
- MEYERS, J. (1983): "The Duel in Fiction", *North Dakota Quarterly*, 51(4), pp. 129-150.
- MITCHELL, S. (1966): "The Digressions of *Yevgeny Onegin*: Apropos of Some Essays by Ettore Lo Gatto", *The Slavonic and East European Review*, 44, pp. 51-65.
- ORTIZ, J. (1992): "The Ironic Narrative Techniques in *Eugene Onegin* and *Don Juan*", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 24, pp. 19-32.
- RIGGAN, W. (1973): "*Werther*, *Adolphe*, and *Eugene Onegin*: The Decline of the Hero of Sensibility", *Research Studies*, (1973), pp. 252-267.
- SEMENKO, I. M. (1995): "The 'Author' in *Eugene Onegin*: Image and Function", *Canadian American Slavic Studies*, 29(3 4), pp. 233-255.
- SHAW, J. T. (1985) "Alexander Pushkin", en *European Writers*, Scribner, Nueva York, vol. 5, pp. 659-691.
- TERRAS, V. (1991): *A History of Russian Literature*, Yale, Yale University Press.
- TODD, W. M. (1978): "*Eugene Onegin*: 'Life's Novel'", en *Literature and Society in Imperial Russia, 1800 1914*, Stanford University Press, Stanford, pp. 203-235.
- TUCKER, J. G. (1999): "The 'Plot Rhyme' Scheme in Aleksander Pushkin's *Eugene Onegin*", *New Zealand Slavonic Journal*, (1999), pp. 35-49.

- TYNYANOV, Iu. (1988): "On the Composition of *Eugene Onegin*", en *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 71-90.
- VICKERY, W. N. (1992): "Alexander Pushkin" en *Twayne's World Authors Series*, G. K. Hall & Co, Nueva York.
- WOLFF, M. D. de (1991): "Romanticism Unmasked: Lexical Irony in Aleksandr Pushkin's *Evgenij Onegin*", en *Convention and Innovation in Literature*, Benjamins, Amsterdam, pp. 235-252.
- WOODWARD, J. B. (1982): "The Principle of Contradictions in *Yevgeny Onegin*", *The Slavonic and East European Review*, 60(1), pp. 25-43.
- WORTH, D. S. (1980): "Grammatical Rhyme Types in *Evgenij Onegin*", en *Alexander Pushkin: Symposium II*, Slavica Pubs., Columbus, pp. 39-48.
- WORTH, D. S. (1983): "Rhyme Enrichment in *Evgenij Onegin*", en *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Rodopi, Amsterdam, pp. 535-542.
- АРНОЛЬД, В. И. (1997): "Об эпиграфе к 'Евгению Онегину'", *Известия Академии Наук, Серия Литературы и Языка*, 56(2), с. 63.
- АХМАТОВА, А. А. (1936): "Адолф Бенжамена Константа в творчестве Пушкина", Пушкин Временник пушкинской комиссии, Москва-Ленинград, ст. 91-114.
- БАЕВСКИЙ, В. С. (1996): "Присутствие Байрона в Евгении Онегине", *Известия Академии Наук, Серия Литературы и Языка*, 55(6), с. 4-14.
- БЕЛИКОВА, А. (1982): "Евгений Онегин А. С. Пушкина и Дон Жуан Дж. Г. Байрона 'Романы в стихах'", *Вестник Московского Университета. Серия 9, Филология*, Март—Апрель (2), с. 71-78.
- БЕРЕЖКОВА, М. С. (1982): "Экспрессия онегинской строфы", *Русский Язык в Школе*, Сентябрь—Октябрь (5), с. 48-52.
- БРОДСКИЙ, Н. Л. (под ред.) (1957): Введение к *Евгений Онегин: Роман в стихах*, Государственное учебнопедагогическое издательство, Москва.
- ГАРРАРД, Д. (1996): "Сравнительный анализ героинь 'Дон Жуана' Байрона и 'Евгения Онегина' Пушкина", *Вопросы Литературы*, Ноябрь-Декабрь (6), с. 153-77.
- ГРОССМАН, Л. П. (1960): *Пушкин*, Молодая Гвардия, Москва.
- ЛОТМАН, Ю. (1993): "Смерть как проблема сюжета" en *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, Rodopi, Amsterdam, с. 1-15.
- НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А. (1996): "'Евгений Онегин' как стихотворный роман", *Известия Академии Наук, Серия Литературы и Языка*, 55(4), с. 3-17.
- НИКИШОВ, Ю. М. (1991): "'Евгений Онегин': Герой и история: Этапы становления историзма в пушкинском романе", *Известия Академии Наук, Серия Литературы и Языка*, 50(4), с. 314-327.
- НИКИШОВ, Ю. М. (1992): "Онегинская строфа: Источник и поэтика", *Филологические Науки*, 2, с. 11-19.
- СКУЛАЧЕВА, Т. В. и ГАСПАРОВ, М. Л. (1999) "Ритм и грамматика в стихе: Третья форма четырехстопного ямба в 'Евгении Онегине'", *Вестник Московского Университета. Серия 9, Филология*, Май—Июнь (33), с. 90-101.
- СОКОЛЯНСКИЙ, М. Г. (1999): "Ирония в романе 'Евгений Онегин'", *Известия Академии Наук, Серия Литературы и Языка*, 58(2), с. 34-43.
- ШТИЛЬМАН, Л. Н. (1958): "Проблемы литературных жанров и традиций в 'Евгении Онегине' Пушкина", *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*, с. 321-67.