

EL BAILE DE NATACHA

ORLANDO FIGES

EL BAILE DE NATACHA

Una historia cultural rusa

Traducción de Eduardo Hojman



Consulte nuestra página web: www.edhasa.es
En ella encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Título original: *Natasha's Dance*

Diseño de la cubierta: Jordi Sábat

Primera edición: marzo de 2006
Primera reimpresión: noviembre de 2010

© Orlando Figes, 2002

© de la traducción: Eduardo Hojman, 2006

© de la presente edición: Edhasa, 2006, 2010

Avda. Diagonal, 519-521
08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
España
E-mail: info@edhasa.es

Avda. Córdoba 744, 2º piso, unidad 6
C1054AAT Capital Federal, Buenos Aires
Tel. (11) 43 933 432
Argentina
E-mail: info@edhasa.com.ar

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-350-2596-6

Impreso en Liberdúplex

Depósito legal: B-42.816-2010

Impreso en España

Para Lydia y Alice

Índice

Ilustraciones y créditos fotográficos	11
Notas sobre los mapas y el texto	17
Mapas	18
Introducción	25
1. La Rusia europea	37
2. Los hijos de 1812	113
3. ¡Moscú! ¡Moscú!	201
4. El matrimonio campesino	281
5. En busca del alma rusa	361
6. Descendientes de Gengis Kan	435
7. Rusia a través de la lente soviética	519
8. Rusia en el extranjero	621
Notas	691
Glosario	761
Tabla cronológica	765
Agradecimientos	779
Guía de lecturas adicionales	783
Índice onomástico	819

Ilustraciones y créditos fotográficos

Se han realizado todos los esfuerzos posibles para contactar a todos los propietarios de los derechos de reproducción. Los editores están dispuestos a corregir en futuras ediciones cualquier error u omisión que se les haga notar.

Portadillas de los capítulos

1. Benjamin Paterssen: *Vista de la gran parada en el palacio del emperador Alejandro I en San Petersburgo, c. 1803* (Ashmolean Museum, Oxford).

2. Adolphe Ladurnier: *Vista del Salón Blanco del Palacio de Invierno – San Petersburgo, 1838* (Museo estatal del Ermitage, San Petersburgo/Petrushka, Moscú).

3. Catedral de San Basilio, Plaza Roja, Moscú, a finales del siglo XIX (fotografía: David King Collection, Londres).

4. Típica aldea de una sola calle de Rusia central, c. 1910. Fotografía de Netta Peacock (Biblioteca de imágenes del Victoria & Albert Museum. Londres).

5. Natalia Goncharova: diseño del telón de fondo de *El pájaro de fuego* (1926) (Biblioteca de imágenes del Victoria & Albert Museum. Londres).

6. Figura escita: grabado arqueológico de finales del siglo XIX.

7. Anna Ajmátova en la Casa de la Fuente (© Museo de Anna Ajmátova en la Casa de la Fuente, San Petersburgo).

8. Igor y Vera Stravinsky llegando al aeropuerto Sheremetevo de Moscú, 21 de septiembre de 1962. Reproducido de Igor y Vera Stra-

vinsky, *A Photograph Album 1921-1971* (Londres, Thames & Hudson, 1982).

Ilustraciones del texto

1. Moviendo la enorme roca de granito para el pedestal de *El Jinete de bronce*. Grabado a partir de un dibujo de A. P. Davydov, 1782.

2. Trajes moscovitas del siglo XVII. Grabado de Adam Olearius, *Viajes a Moscovia y Persia* (Hamburgo, Schleswig, 1669).

3. El teatro Sheremetev en Ostankino (fotografía: © William C. Brumfield).

4. Gérard de la Barthe: *Una cura de baño en Moscú*, 1790. Museo Puhskin, Moscú (fotografía: AKG Londres).

5. El «príncipe campesino»: Sergei Volkonsky en Irkutsk. Daguerrotipo de A. Lavignon, 1845 (fotografía: Novosti, Londres).

6. Alexei Venetsianov: *Limpiando remolachas*, 1820 (© 2002, Museo del Estado Ruso, San Petersburgo/Petrushka, Moscú).

7. Nodrizas con un traje tradicional ruso. Fotografía de principios del siglo XX. Colección privada. Reproducida de Chloe Oblensky, *The Russian Empire: A Portrait in Photographs* (Jonathan Cape, Londres, 1979).

8. Monumento al milenio de Rusia en la plaza frente a la catedral de Santa Sofía, Novgorod. Fotografía de Mijail Mikeshin, principios de la década de 1910.

9. María Volkonsky y su hijo Misha. Daguerrotipo, 1862. Reproducido de Christine Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles* (Methuen, Londres, 1984).

10. Etienne-Maurice Falconet: *El jinete de bronce*. Monumento a Pedro el Grande, 1782 (fotografía: Archivo Hulton, Londres).

11. Viktor Gartman: diseño para el portal de la ciudad de Kiev (fotografía: Biblioteca de arte Novosti/Bridgeman, Londres).

12. Vladimir Shervud: Museo Ruso, Plaza Roja, Moscú. Fotografía de principios de la década de 1900 (Alexander Meledin Collection, Biblioteca de imágenes Mary Evans, Londres).

13. Ilia Repin: bocetos para *Los sirgadores del Volga*, 1870. Galería nacional, Praga.

14. Hacienda de Tolstoi en Yasnaya Polyana. Fotografía de fines del siglo XIX.

15. Elena Polenova: puerta tallada «del gato y la lechuza», taller de Abramtsevo, principios de la década de 1890. Cortesía de Izobrazitel'noe Iskusstvo, Moscú.

16. Iglesia de Abramtsevo. Diseñada por Viktor Vasnetsov, 1881-1882 (fotografía © William C. Brumfield).

17. Intérprete de *gusli*. Reproducido de Chloe Oblensky, *The Russian Empire: A Portrait in Photographs* (Jonathan Cape, Londres, 1979).

18. Nikolái Roerich: trajes para las adolescentes en la primera producción de *La consagración de la primavera*, París, 1913 (fotografía: Lebrecht Collection, Londres).

19. Stravinsky transcribe una canción folclórica interpretada por un campesino con un *gusli* en el porche de la casa de Stravinsky en Ustilug, 1909 (fotografía: Fundación Théodore Stravinsky/Lebrecht Collection, Londres).

20. Ermitaños en un monasterio del norte de Rusia (fotografía: Popperfoto, Northampton).

21. Grupo de personas de Komi con su atuendo típico. Fotografía, c. 1912, de S. I. Sergel. Reproducida de L. N. Molotova, *Arte folclórico de la Federación Rusa del Museo Etnográfico de los Pueblos de la U.R.S.S.* (Judozhnik RSFSR, Leningrado, 1981).

22. Vasily Kandinsky: bocetos de edificaciones en la región de Komi. Del *Diario* de Vologda, 1889. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París. (© Photo CNAC/MNAMM Dist. RMN, ©ADAGP, París, y DACS, Londres, 2002).

23. Chamán buriato enmascarado con tambor, palos de tambor y caballo de palo. Fotografía de Toumanoff, principios de la década de 1900.

24. Copia en acuarela de un autorretrato perdido de Mijail Lermontov con capa y espada circasiana, 1837 (fotografía: Novosti, Londres).

25. Vladimir Stasov: estudio de la letra rusa «B» de un manuscrito de Novgorod del siglo XIV. Reproducido en Stasov, *Ruskii naroodnyi ornament*, 1872 (© British Library, Londres [ref. 7743]).

26. Vladimir Stasov: portada de la partitura de la ópera *Sadko*, de Rimsky-Korsakov, 1897 (© British Library, Londres [ref. G.1073.a]).

27. Ajmátova y Punin en el patio de la Casa de la Fuente, 1927 (© Museo de Anna Ajmátova en la Casa de la Fuente, San Petersburgo).

28. Liubov Popova: diseño de escenario para la producción de Meyerhold de 1922 de *El magnífico cornudo*. Galería Tretyakov, Moscú (fotografía: Biblioteca de Arte Bridgeman, Londres).

29. Alexander Rodchenko: «A ella y a mí», ilustración de *Pro eto* de Mayakovsky, 1923. Colección privada. (© DACS 2002).

30. La casa rusa dentro de la catedral italiana. Imagen final de *Nostalgia* de Andrei Tarkovsky, 1983 (fotografía: Archivo Ronald Grandt, Londres).

31. Sergei Efron y Marina Tsvietáieva, 1911. Cortesía Viktoria Schweitzer.

Pliego I de láminas a color

Nicolái Argunov: *Retrato de Praskovya Sheremeteva*, 1802 (© 2002, Museo Estatal de Cerámicas y Propiedades del siglo XVIII, Kusko-vo/Petrushka, Moscú).

Vasily Tropinin: *Retrato de Puhskin*, 1827. Museo Pushkin, Moscú (fotografía: AKG Londres).

Alexei Venetsianov: *La mañana de la señora de la casa*, 1823 (© 2002, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo/Petrushka, Moscú).

Alexei Venetsianov: *En el campo arado: primavera*, 1827. Galería Estatal Tretyakov, Moscú (fotografía: Biblioteca de Arte Bridgeman, Londres).

Vasily Perov: *Cazadores descansando*, 1871. Galería Estatal Tretyakov, Moscú. (fotografía: Biblioteca de Arte Bridgeman, Londres).

Interior del palacio Terem, Kremlin, Moscú, restaurado por Fiódor Solntsev (fotografía: Novosti, Londres).

Vasily Surikov: *Morozova, la esposa del boyardo*, 1884. Galería Estatal Tretyakov, Moscú (fotografía: Biblioteca de Arte Bridgeman, Londres).

Kovsh de Presentación Imperial de Mijail Perkin para Fabergé, 1906 (© 2002. Museo Histórico del Estado, Moscú/Petrushka, Moscú).

Jarrón con sirena de Sergei Vashkov para Fabergé, 1908 (© 2002. Museo Histórico del Estado, Moscú/Petrushka, Moscú).

Ilia Repin: *Retrato de Vladimir Stasov*, 1873 (© 2002. Galería Estatal Tretyakov, Moscú).

Ilia Repin: *Los sirgadores del Volga*, 1873 (© 2002. Museo Histórico del Estado, Moscú/Petrushka, Moscú).

Iván Kramskoi: *El campesino Ignatij Pirogov*, 1874 (© 2002. Museo de Arte Ruso de Kiev, Kiev, Ucrania/Petrushka, Moscú).

Leon Bakst: *Retrato de Diaghilev con su aya*, 1906 (© 2002. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo/Petrushka, Moscú).

Pliego II de láminas a color

Partitura original de Igor Stravinsky de *La consagración de la primavera*, 1913. Colección privada (fotografía: Biblioteca de arte Bridgeman, Londres). Copyright 1912, 1921 de Hawkes & Son (Londres) Ltd. Reproducido con autorización de Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Viktor Vasnetsov: diseño de decorados para la producción de Mamontov de la ópera *La doncella de las nieves* de Rimsky-Korsakov, en Abramtsevo, 1881 (fotografía: Novosti, Londres).

Decorados y vestuario de Nikolas Roerich para *La consagración de la primavera*, reproducidos por el Ballet Joffrey en 1897 para su recreación del ballet original (© Herbert Migdoll).

Nikolái Roerich: *Los ídolos*, 1901 (© 2002, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo/Petrushka, Moscú).

Nikolái Roerich: diseños de vestuario para *La doncella de las nieves*, 1921, para la producción de la Compañía de Ópera de Chicago, 1922. Cortesía Museo Nicholas Roerich, Nueva York.

Vasily Kandinsky: *Vida multicolor*, 1907 (© Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich © ADAGP, París y DACS, Londres, 2002).

Vasily Kandinsky: *Todos los santos II*, 1911 (© Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich © ADAGP, París, y DACS, Londres, 2002).

Vasily Kandinsky: *Oval núm. 2*, 1925. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París (© Photo CNAC/MNAMM Dist. RMN ©ADAGP, París, y DACS, Londres, 2002).

Tocado de ave de chamán, madera de cedro, primera mitad del siglo XIX. De la colección del Museo de Antropología y Etnografía de Pedro el Grande (Kunstkamera), Academia Rusa de las Ciencias, San Petersburgo.

Isaak Levitan, *Vladimirka*, 1892. Galería Estatal Tretyakov, Moscú (fotografía: Scala, Florencia).

Vasily Vereshchagin: *Ataque por sorpresa*, 1871 (fotografía: Christie's Images, Londres).

Kuzma Petrov-Vodkin: *Bañando el caballo rojo*, 1912. Galería Estatal Tretyakov, Moscú (fotografía: Scala, Florencia).

Kazimir Malevich: *Caballería Roja*, 1930. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo (fotografía: Scala, Florencia).

Natan Altman: *Retrato de Anna Ajmátova*, 1914, (© 2002, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo/Petrushka, Moscú. © DACS 2002).

Notas sobre los mapas y el texto

Mapas

Los nombres consignados en los mapas son los que se utilizaban en Rusia antes de 1917. Cuando es necesario se mencionan en el texto los nombres soviéticos. Desde 1991, la mayoría de las ciudades rusas han retomado sus nombres anteriores a la revolución.

Fechas

Desde 1700 hasta 1918 Rusia seguía el calendario juliano, que estaba trece días atrasado respecto del calendario gregoriano que se utilizaba en Europa occidental. Las fechas consignadas en este libro corresponden al calendario juliano hasta 1918.

Medidas

Todas las medidas de distancia, peso y superficie siguen el sistema métrico.

Mapa 1. San Petersburgo y alrededores



Fortaleza de San Pedro y San Pablo

Isla Vasilevsky

Kunstammer

Río Gran Neva

Orilla del Palacio
calle Millionaya

Jardines de verano

Ermitage

Palacio de Invierno

Academia de las Ciencias

Universidad de San Petersburgo

Plaza del Palacio

Mansión Volkonsky

Iglesia de la Sangre Derramada

Academia Imperial de las Artes

Jinete de bronce

Plaza del Senado

Almirantazgo

Orilla inglesa

Senado

Catedral de San Isaac

Perspectiva
Río Moika

Catedral de Kazán

Perspectiva Nevsky

Casa de Nabokov

Perspectiva Voznesensky

Río Moika

Gorovoia
Canal Catalina

Biblioteca Pública Imperial

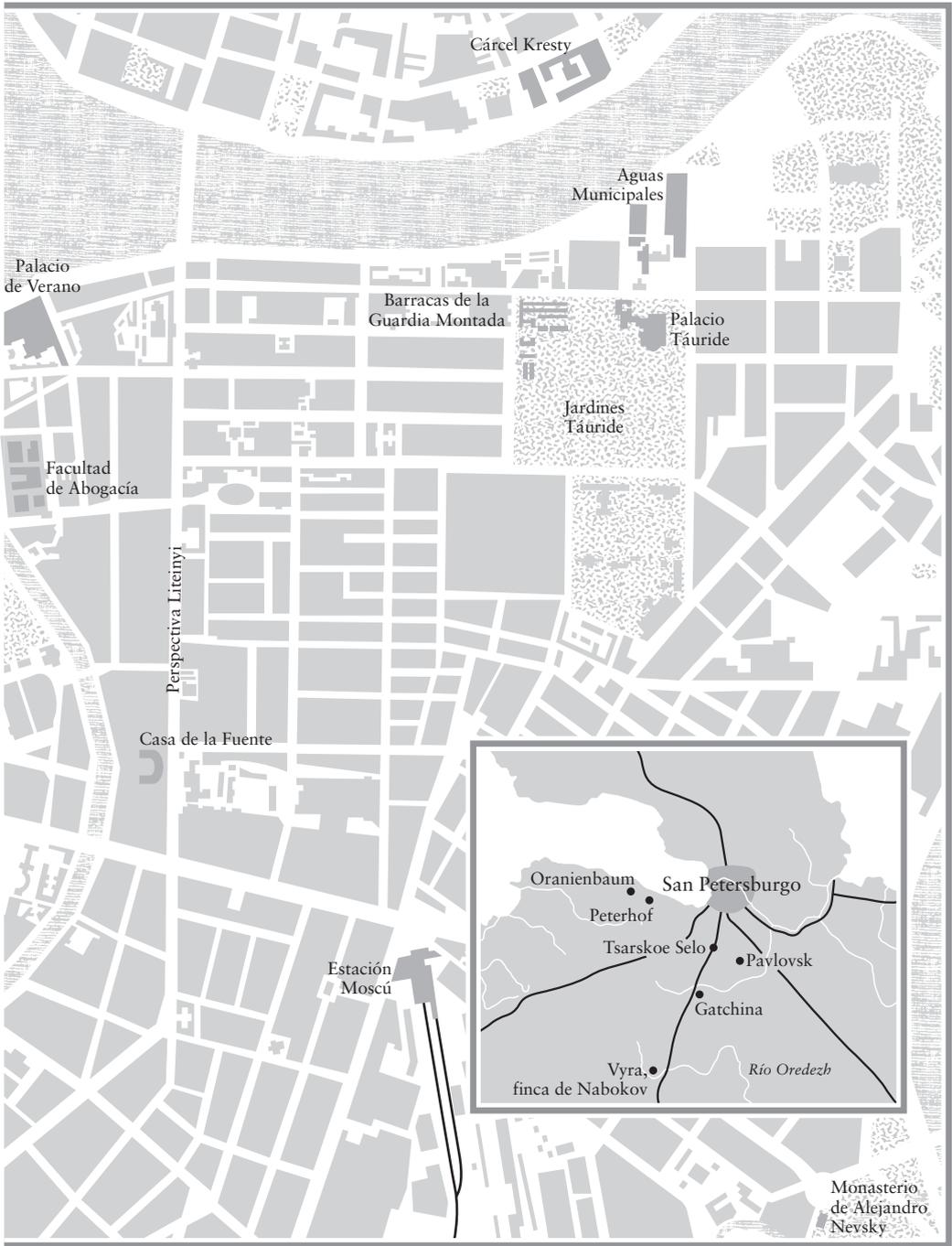
Teatro Alejandro

Conservatorio

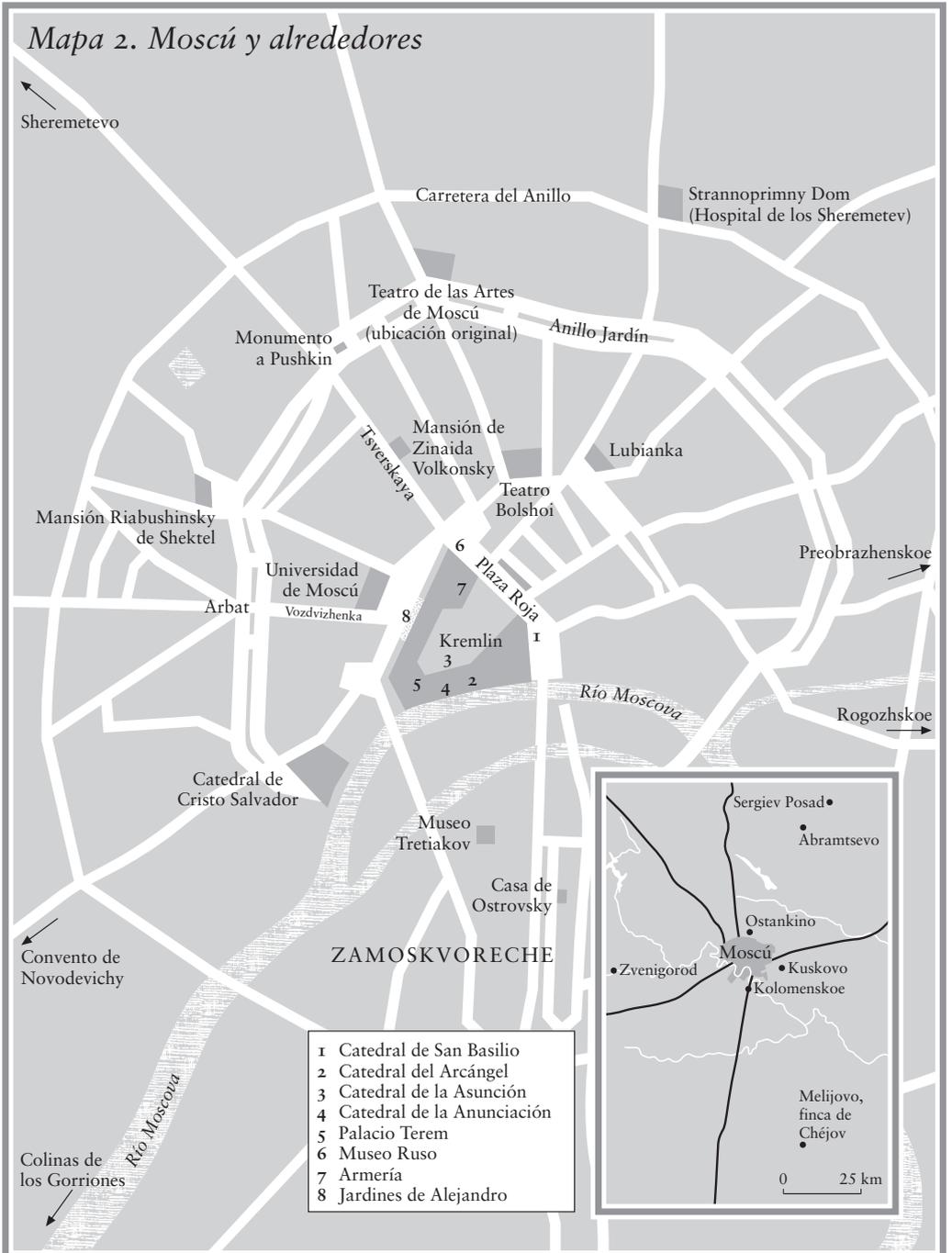
Teatro Marinsky

Sennaya Ploshchad

Río Fontanka



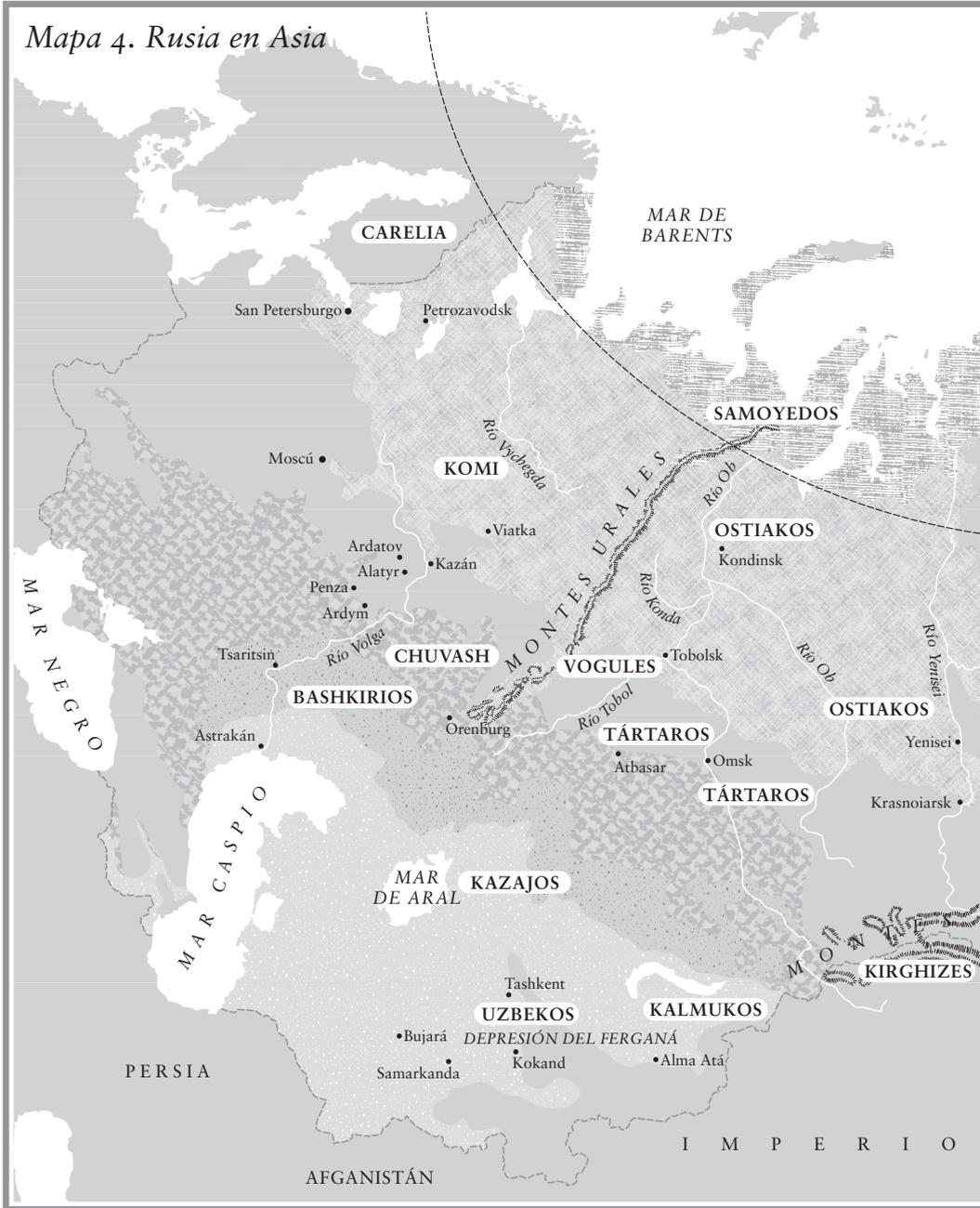
Mapa 2. Moscú y alrededores

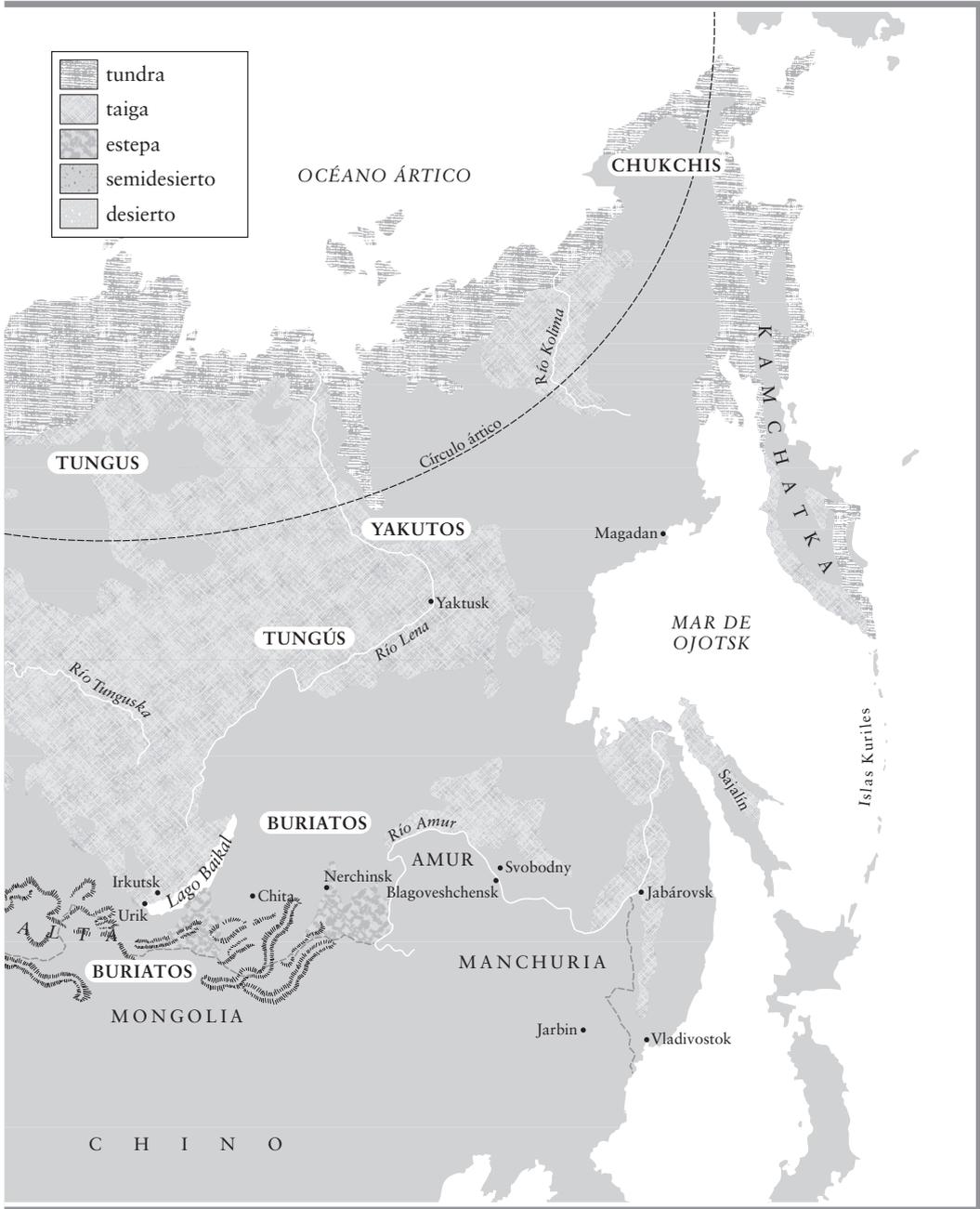


Mapa 3. Rusia europea



Mapa 4. Rusia en Asia





Introducción

En *Guerra y paz* de Tolstoi hay una escena famosa y muy bella en la que Natacha Rostov y su hermano Nikolái son invitados por su «tío» (así lo llama Natacha) a su humilde cabaña de madera después de un día de cacería en los bosques. En esa morada, aquel «tío» de buen corazón y un tanto excéntrico, un oficial retirado del ejército, vive con su ama de llaves, Anisia, una mujer robusta y elegante que pertenece al grupo de siervos de su hacienda y que, tal como dejan entrever las tiernas miradas que le dirige el anciano, es su «esposa» extraoficial. Anisia trae una bandeja cargada de especialidades caseras rusas: setas en escabeche, pasteles de centeno preparados con suero de leche, conservas con miel, hidromiel espumante, brandy de hierbas y diferentes clases de vodka. Después de comer, se oyen las notas de una *balalaika* provenientes del cuarto de los sirvientes. No es la clase de música que le gustaría a una condesa, una sencilla balada campestre, pero el «tío», cuando ve que su sobrina está conmovida por la melodía, pide que le traigan su guitarra, le quita el polvo y, tras hacer un guiño a Anisia, comienza a tocar, con el ritmo preciso y acelerado de un baile ruso, la canción popular de amor «Una doncella bajaba por la calle». Aunque Natacha no había oído jamás esa tonada folclórica, su corazón se ve agitado por una sensación desconocida. El «tío» canta como lo hacen los campesinos, con la convicción de que el significado de la canción yace en las palabras y que la melodía, que sólo existe para enfatizar la letra, «surge de sí misma». A Natacha le parece que esa manera directa de cantar llena el aire con el encanto sencillo de los cantos de las aves. El «tío» le pide a ella que se sume a la danza popular.

—A ver, sobrina —dijo, invitando a Natacha con la mano que había arrancado el último acorde.

Natacha se quitó el chal que llevaba encima, dio unos pasos por delante del «tío» y, con las manos en la cintura, movió rítmicamente los hombros y se detuvo frente a él.

¿Dónde, cómo y cuándo esa condesita educada por una institutriz francesa emigrada había absorbido el aire ruso que respiraba esa música, esos gestos que el *pas de châte* tenía que haber desplazado hacía mucho tiempo? Pero el espíritu y los gestos eran auténticamente rusos, inimitables, de esos que no se estudian, eran lo que el «tío» esperaba de ella. Cuando Natacha se detuvo, sonriendo triunfante, con orgullosa y pícaro alegría, desapareció el primer sentimiento que se había apoderado de Nikolái y de todos los presentes, el miedo a que no saliera airoso de esa situación. Ahora la admiraban entusiasmados.

Hizo lo debido y con tanta precisión, tan al completo que Anisia Fiódorovna, que no había tardado ni un minuto en tenderle el pañuelo necesario para aquella danza, reía hasta llorar al ver cómo la joven condesa, delicada, graciosa, tan ajena a su mundo, educada entre sedas y terciopelos, supo entender cuánto había en Anisia, en el padre de Anisia, en su tío, en su madre y en todos y cada uno de los rusos.¹

★ ★ ★

¿Qué es lo que hizo posible que Natacha pudiera captar tan instintivamente los ritmos de aquella danza? ¿Cómo pudo entrar con tanta facilidad en esa cultura campesina de la que, por su clase social y su educación, estaba totalmente alejada? ¿Acaso debemos suponer, como nos pide Tolstoi con esta romántica escena, que una nación como Rusia puede estar unida por los hilos invisibles de una sensibilidad nativa? Esa pregunta nos lleva al núcleo de este libro. Y es un trabajo que toma el nombre de historia cultural. Con todo, los elementos de la cultura que el lector encontrará en estas páginas no serán sólo las grandes obras de arte, como *Guerra y paz*, sino también otros elementos culturales, como el bordado de motivos populares del chal de Natacha y los estilemas musicales de las canciones de los campesinos. Y no acudimos a ellos, claro está, como monumentos al arte sino como manifestaciones

de la conciencia social, que está a su vez relacionada con la política y la ideología, con las costumbres y las creencias sociales, con el folclore y la religión, con los hábitos y las costumbres, y con todas las otras cuestiones del pensamiento que constituyen una cultura y una forma de vida. No pretendo sostener que el arte sea una ventana a la vida. La escena del baile de Natacha no puede interpretarse como el registro literal de una experiencia, aunque algunos testimonios de aquel período sí demuestran que algunas mujeres nobles aprendían las danzas campesinas de aquella forma.² Pero el arte sí puede entenderse como la manifestación de una creencia; en este caso, el anhelo de Tolstoi de que existiera una comunión amplia con el campesinado ruso, que era el mismo anhelo de los «hombres de 1812», los liberales nobles y patriotas que dominan las escenas públicas de *Guerra y paz*.

Rusia invita al historiador cultural a rastrear debajo de la superficie de las manifestaciones artísticas. Durante los últimos doscientos años las artes rusas han sido el escenario de los debates políticos, filosóficos y religiosos precisamente por la ausencia de un parlamento o de una prensa libre. Como escribió Tolstoi en «Unas pocas palabras sobre *Guerra y paz*» (1868), las grandes obras en prosa de la tradición rusa no son novelas en el sentido europeo.³ Son enormes estructuras poéticas que deben considerarse de manera simbólica, no muy diferentes de los iconos, auténticos laboratorios en los que experimentar con las ideas. Y, al igual que una ciencia o una religión, fueron impulsadas por la búsqueda de la verdad. El tema común a todas estas obras es Rusia: su personalidad, su historia, sus costumbres y tradiciones, su esencia espiritual y su destino. De una manera extraordinaria, tal vez exclusiva, la energía artística del país estaba dedicada casi por entero al intento de aprehender el concepto de su nacionalidad. En ningún otro lugar del mundo el artista ha sufrido tanto la carga del liderazgo moral y de ser profeta nacional, ni tampoco ha sido más temido y perseguido por el Estado. Aislados de la Rusia oficial por los políticos y de la Rusia campesina por su educación, los artistas rusos se dedicaron a crear una comunidad nacional de valores e ideas a través de la literatura y del arte. ¿Qué significaba ser ruso? ¿Cuál era el lugar y la misión de Rusia en el mundo? ¿Y dónde se encontraba la verdadera Rusia? ¿En Europa o en Asia?

¿En San Petersburgo o en Moscú? ¿En el imperio del zar o en la aldea embarrada y de una sola calle donde vivía el «tío» de Natacha? Ésas eran las «preguntas malditas» que ocuparon la mente de todos los escritores, críticos literarios, historiadores, pintores, compositores, teólogos y filósofos de verdad de la edad dorada de la cultura rusa, desde Pushkin hasta Pasternak. Son las preguntas que, en este libro, yacen bajo la superficie del arte. Las obras que aquí se analizan representan una historia de ideas y de actitudes, de conceptos de nación a través de los cuales Rusia intentó entenderse a sí misma. Si las observamos con cuidado, tal vez se conviertan en ventanas a la vida interior de una nación.

El baile de Natacha es una de esas ventanas. En su núcleo hay un encuentro entre dos mundos completamente distintos: la cultura europea de las clases superiores y la cultura rusa del campesinado. La guerra de 1812 representó la primera vez que esos dos mundos avanzaban juntos en una marcha nacional. Impulsados por el espíritu patriótico de los siervos, los aristócratas de la generación de Natacha comenzaron a librarse de las costumbres extranjeras que regían su sociedad y a buscar un sentido de nación basado en principios «rusos». Dejaron de hablar en francés y empezaron a utilizar su lengua natal; rusificaron sus costumbres y sus vestimentas, sus hábitos culinarios y sus gustos sobre la decoración de interiores; salieron al campo a aprender folclore, bailes y músicas campesinas, con el objetivo de forjar un estilo nacional en todas las artes que llegara y educara al hombre común. Y, como el «tío» de Natacha (o, por cierto, como su hermano, en el final de *Guerra y paz*), algunos de ellos renunciaron a la cultura de la corte de San Petersburgo e intentaron llevar un estilo de vida más sencillo (más «ruso») junto a los campesinos de sus propiedades.

La compleja interacción entre esos dos mundos tuvo una influencia crucial en la conciencia nacional y en todas las artes del siglo XIX. Esa interacción es uno de los elementos más importantes de este libro. Pero la historia que nos cuentan estas páginas no sugiere que la consecuencia haya sido haber forjado una cultura «nacional» única. Rusia era un país demasiado complejo, demasiado dividido en el aspecto social y diversificado en lo político, demasiado indefinido geográficamente y, tal vez, demasiado grande, como para que una única cultura pudiera

transmitirse bajo la forma de un patrimonio nacional. Mi intención, en realidad, es celebrar precisamente esa diversidad de las formas culturales de Rusia. Lo que hace que aquel pasaje de Tolstoi sea tan luminoso es la forma en la que hace participar a tantas personas diferentes en aquella danza: Natacha y su hermano, a quienes de pronto aquel mundo aldeano se les revela extraño y a la vez encantador; su «tío», que vive en aquel mundo pero que no pertenece a él; Anisia, que es campesina pero que sin embargo también vive con el «tío» en la frontera con el mundo de Natacha, y los sirvientes de la cacería y los otros siervos de la casa, que observan, sin duda con una curiosidad entretenida (y quizá también con otros sentimientos) cómo la hermosa condesa interpreta su propio baile. Mi objetivo es explorar la cultura rusa de la misma manera en que Tolstoi presenta el baile de Natacha: como una serie de encuentros o actos sociales creativos que se ejecutaban y entendían de muchos modos distintos.

Ver una cultura refractada de esa manera es desafiar la idea de un núcleo puro, orgánico o esencial. No existía ningún baile ruso campesino que fuera «auténtico», como el que imaginó Tolstoi y, al igual que la melodía que baila Natacha, la mayoría de las «canciones folclóricas» rusas habían surgido, en realidad, de las ciudades.⁴ Otros elementos de la cultura campesina retratada por Tolstoi pueden haber llegado a Rusia desde la estepa asiática, importados por los jinetes mongoles que dominaron Rusia del siglo XIII al XV y que se quedaron en el país principalmente como comerciantes, labradores o agricultores. Es casi seguro que el chal de Natacha era persa; y aunque los chales campesinos rusos comenzaron a ponerse de moda en 1812, probablemente sus motivos ornamentales se derivaban de los chales orientales. La *balalajka* descendía de la *dombra*, una guitarra similar originaria de Asia central (y que todavía se usa mucho en la música kazaja) que llegó a Rusia en el siglo XVI.⁵ Las danzas campesinas tradicionales de Rusia también derivaban de formas orientales, según la opinión de algunos folcloristas del siglo XIX. Los rusos bailaban formando líneas o círculos, más que en parejas, efectuaban los movimientos rítmicos tanto con las manos y los hombros como con los pies, y en las mujeres eran muy importantes unos sutiles gestos de muñeca y mantener la cabeza inmóvil. Nada

podría haber sido más diferente del vals que Natacha bailó con el príncipe Andrei en la primera fiesta, y la imitación de todos esos movimientos le debió de parecer extraña, como sin duda le pareció a su audiencia campesina. Pero aunque no se pueda extraer ningún ejemplo de cultura rusa antigua de aquella escena en la aldea, aunque gran parte de esa cultura se haya importado del extranjero, sí puede percibirse la forma en que la danza de Natacha es un emblema de la visión que se asume en este libro: no existe ninguna cultura nacional *quintaesenciada*, sólo imágenes míticas de ella, como la versión de Natacha del baile de los campesinos.

No es mi objetivo «deconstruir» esos mitos; tampoco es mi intención sostener, utilizando la jerga de los historiadores culturales académicos de la actualidad, que el carácter de la nación de Rusia no era más que una «construcción» intelectual. Había una Rusia lo bastante real, una Rusia que existió antes que «Rusia» o que la «Rusia europea» o que cualquier otro de los mitos de la identidad nacional. Estaba la Rusia histórica de la antigua Moscovia, que era muy distinta de Occidente antes de que en el siglo XVIII Pedro el Grande la hiciera acomodarse al estilo europeo. Durante la vida de Tolstoi, aquella vieja Rusia seguía viva en las tradiciones de la Iglesia, en las costumbres de los mercaderes y de gran parte de la alta burguesía terrateniente, así como en los sesenta millones de campesinos diseminados en medio millón de aldeas remotas, en los bosques y en las estepas, cuyo estilo de vida casi no se había modificado a lo largo de varios siglos. Es el latido de aquella Rusia lo que reverbera en la escena del baile de Natacha. Y sin duda no es descabellado que Tolstoi haya imaginado que existía una sensibilidad compartida que unía a la joven condesa con todas las mujeres rusas y todos los hombres rusos. Ya que, tal como este libro intenta demostrar, hay un temperamento ruso, unas costumbres y unas creencias nativas, algo visceral, emocional, instintivo, transmitido de generación en generación, que ha contribuido a dar forma a la personalidad y a mantener unida la comunidad. Y este temperamento escurridizo ha resultado ser más duradero y más significativo que cualquier Estado que haya gobernado Rusia: le dio al pueblo el espíritu para sobrevivir a los momentos más oscuros de su historia, y mantuvo unidos a quienes

huyeron de la Rusia soviética después de 1917. No es mi objetivo cuestionar la existencia de esa conciencia nacional, sino más bien sugerir que su percepción ha estado siempre rodeada de mitos. Las clases cultivadas, que se vieron forzadas a europeizarse, se habían separado tanto de la vieja Rusia, habían olvidado durante tanto tiempo cómo hablar y actuar a la manera rusa, que cuando, en los tiempos de Tolstoi, se esforzaban por definirse de nuevo como «rusos», tuvieron que reinventar la nación mediante mitos históricos y artísticos. Redescubrieron su propio «ser ruso» a través de la literatura y del arte, así como Natacha halló su «ser ruso» en la tradición de la danza. De ahí que el propósito de este libro no sea en ningún momento desacreditar esos mitos. Consiste, más bien, en explorar y en disponerse a explicar el extraordinario poder que tuvieron esos mitos en la formación de la conciencia nacional de Rusia.

Todos los movimientos culturales importantes del siglo XIX estuvieron organizados alrededor de esas imágenes ficticias del carácter nacional de Rusia: los eslavófilos, de la mano del mito del «alma rusa», de un cristianismo natural entre el campesinado, y su culto de Moscovia como portadora de un verdadero estilo de vida «ruso» que idealizaban y que se proponían promover como alternativa a la cultura europea adoptada desde el siglo XVIII por las elites cultivadas; los occidentalizadores, que en cambio rendían culto a San Petersburgo, aquella «ventana a Occidente» con sus conjuntos clásicos construidos en tierras pantanosas robadas al mar, símbolo de su propia y progresista ambición iluminista de volver a trazar Rusia siguiendo líneas europeas; los populistas, que no estaban lejos de Tolstoi, con su noción del campesino como un socialista natural cuyas instituciones aldeanas ofrecerían un modelo para la nueva sociedad; y los escitas, que veían a Rusia como una cultura «elemental» de la estepa asiática que, en la revolución que estaba por venir, barrería el peso muerto de la civilización europea y establecería una nueva cultura en la que el hombre y la naturaleza, el arte y la vida, serían una sola cosa. Esos mitos fueron más que simples «construcciones» de una identidad nacional. Todos desempeñaron un papel crucial en la concepción de las ideas y lealtades de la política de Rusia, así como en el desarrollo de la noción del ser, desde las formas más elevadas de la iden-

tividad personal y nacional hasta las cuestiones más cotidianas como el vestido o la comida, o como el tipo de idioma que se usaba. Los eslavófilos son un buen ejemplo de ello. Su idea de Rusia como una familia patriarcal con principios cristianos propios del país fue el núcleo organizador de una nueva comunidad política en las décadas centrales del siglo XIX cuyos miembros provenían de la antigua burguesía provincial, de los comerciantes e intelectuales de Moscú, del clero y de ciertos sectores de la burocracia estatal. La idea mítica de la existencia de una personalidad nacional rusa que unió a esos grupos tuvo un impacto perdurable en el imaginario político. Como movimiento político, influyó en la posición del gobierno sobre el libre comercio y la política exterior, así como en las actitudes de la burguesía respecto del Estado y del campesinado. Los eslavófilos, como movimiento cultural amplio que fueron, adoptaron un determinado estilo de habla y un determinado modo de vestir, códigos diferenciados de interacción y de comportamiento social, un estilo de arquitectura y de decoración de interiores, un enfoque propio de la literatura y del arte. Todos usaban zapatos de cuerda y abrigos hechos en casa; se dejaban la barba, bebían sopa de repollo y *kvas*, tenían casas de madera de estilo campesino e iban a iglesias de colores luminosos con cúpulas en forma de cebolla.

Son demasiados los casos en los que la imaginación cultural occidental ha percibido esos estilos como «auténticamente rusos». Sin embargo, aquella percepción también es un mito: el mito de la Rusia exótica. Es una imagen exportada, en primer lugar, por los Ballets Rusos, con sus propias versiones exóticas del baile de Natacha, y a la que luego dieron forma algunos escritores extranjeros como Rilke, Thomas Mann y Virginia Woolf, que consideraron a Dostoyevsky como el más grande de los novelistas y que difundieron sus propias versiones del «alma rusa». Si hay un mito que es necesario desmentir es esta visión de Rusia como un país exótico y lejano. Desde hace mucho tiempo los rusos se quejan de que el público occidental no entiende su cultura, de que los occidentales se miran a Rusia desde lejos y no quieren conocer sus sutilezas internas, como sí lo hacen con las culturas que pertenecen a sus propios territorios. Aunque esta queja, en parte, se base en el resentimiento y en un orgullo nacional herido, no es infun-

dada. Solemos tener una tendencia a consignar a los artistas, escritores y compositores rusos en el gueto cultural de una «escuela nacional» y a juzgarlos no como individuo, sino por el grado en que cumplen con aquel estereotipo. Esperamos que los rusos sean «rusos» y que su arte pueda distinguirse fácilmente por su utilización de motivos tradicionales, cúpulas con formas de cebolla, repiques de campanas y que esté lleno de «alma rusa». Y esto es precisamente lo que más ha dificultado una comprensión adecuada de Rusia y de su papel central en la cultura europea entre 1812 y 1917. Las grandes figuras culturales de la tradición rusa (Karamzín, Pushkin, Glinka, Gógol, Tolstoi, Turguéniev, Dostoyevsky, Chéjov, Repin, Chaikovsky, Rimsky-Korsakov, Diaghilev, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, Chagall, Kandinsky, Mandelstam, Ajmátova, Nabokov, Pasternak, Meyerhold y Eisenstein) no eran solamente «rusos», también eran europeos, y las dos identidades se entrelazaban y tenían una dependencia mutua en muchos aspectos y de distintos modos. Por mucho que lo intentaran, era imposible que esa clase de rusos pudiera suprimir alguna de las dos partes de su identidad.

Para los rusos europeos, había dos formas muy diferentes de comportamiento personal. En los salones y en las salas de baile de San Petersburgo, en la corte o en el teatro, eran muy «*comme il faut*»; representaban sus modales europeos casi como actores en un escenario público. Sin embargo, en otro plano, tal vez inconsciente, y en los ámbitos menos formales de la vida privada, prevalecían los hábitos de comportamiento rusos. La visita de Natacha a la casa de su «tío» describe un cambio de esa clase: la forma en que se espera que ella se comporte en su hogar, en el palacio Rostov, o en el baile en el que es presentada al emperador, está a años luz de aquella escena en la aldea donde da rienda suelta a su naturaleza expresiva. Es evidente que lo que se comunica en esa danza es un jolgorio compartido propio de aquel entorno social tan relajado. Esa misma sensación de relajación, de poder ser «más uno mismo» en un ambiente ruso, era compartida por muchos rusos de la clase de Natacha, incluyendo, podría muy bien ser así, a su propio «tío». Las sencillas recreaciones de la casa de campo o *dacha* —cazar en el bosque, visitar la casa de baños o lo que Nabokov llamaba «el deporte muy ruso de *hodit' po gribi* (buscar setas)»⁶— representaban mucho más que la

recuperación de un idilio rural: eran la expresión del propio ser ruso. La interpretación de esa clase de hábitos es uno de los objetivos de este libro. Usando el arte y la ficción, los diarios y las cartas, las memorias y la literatura, estas páginas intentan aprehender las estructuras de la identidad nacional rusa. Hoy en día, el término «identidad» está de moda. Pero de hecho es un vocablo carente de significado alguno a menos que pueda demostrarse cómo se manifiesta en la interacción cultural y el comportamiento social. Una cultura no está formada sólo por obras de arte o discursos literarios, sino por códigos no escritos, señales y símbolos, rituales y gestos, y actitudes comunes que fijan el sentido público de aquellas obras y organizan la vida interior de una sociedad. Por ello el lector se encontrará con obras de literatura, como *Guerra y paz*, entrelazadas con episodios de la vida cotidiana (la niñez, el matrimonio, la vida religiosa, las reacciones ante el paisaje, los hábitos culinarios, las actitudes frente a la muerte), en los que podrán reconocerse los perfiles de aquella conciencia nacional. En esos episodios tal vez podamos encontrar, en la vida, los hilos invisibles de una sensibilidad rusa compartida, como la imaginaba Tolstoi en su celebrada escena de la danza.

Son necesarias algunas palabras sobre la estructura de este libro. Es una interpretación de la cultura, no una historia exhaustiva, por lo que pido a los lectores que sean conscientes de que es posible que algunas grandes figuras culturales reciban menos atención de lo que sus obras valen. He seguido un criterio temático. En cada capítulo se explora una faceta separada de la identidad cultural rusa. Los capítulos abarcan del siglo XVIII al XX, pero las reglas de la cronología estricta no han sido respetadas cuando así lo pide la coherencia temática. Hay dos breves momentos (las últimas secciones de los capítulos 3 y 4) en los que se traspasa la barrera de 1917. Y en las otras pocas ocasiones en que los períodos históricos, los acontecimientos políticos o las instituciones culturales se analizan sin respetar la secuencia temporal, he incluido ciertas explicaciones que pueden ser útiles a los lectores que carezcan de un conocimiento detallado de la historia rusa. (Los que necesiten más información pueden consultar la tabla cronológica que incluimos al final del libro [págs. 765-777].) Mi relato termina en la era Brezhnev.

La tradición cultural que aquí se analiza alcanzó en aquella época el fin de un ciclo natural, y lo que ha surgido a continuación bien podría ser el comienzo de algo nuevo. En último lugar, hay temas y variaciones que reaparecen a lo largo del libro, *leitmotivs* y linajes como la historia cultural de San Petersburgo y las historias familiares de las dos grandes dinastías de nobles, los Volkonsky y los Sheremetev. El lector encontrará el sentido de estos desvíos y excursos al final.