

El disparo de Pushkin y The duel de Conrad: diálogo sesgado en un territorio posmoderno / O tiro de Pushkin e O duelo de Conrad: diálogo transversal em um território pós-moderno / The Shot by Pushkin and The Duel by Conrad: A Cross-Cutting Dialogue in a Post-modern Field

Tatiana Bubnova*

RESUMEN

Este artículo retoma la perspectiva dialógica y polifónica que se establece entre las obras de Pushkin y Conrad y traza interrelaciones que se fundamentan en la intersubjetividad y en las actitudes sociales de la obra. La perspectiva teórico-cultural es un factor fundamental para establecer algunas relaciones que permiten un diálogo entre géneros, culturas, problemas de situaciones multiculturales, épocas y costumbres que permiten una comparación con la multiplicidad de niveles de una semiótica de la cultura presentada en la obra de Ridley Scott, con algunas referencias hechas a la obra de Dostoievski.

PALABRAS-CLAVE: Perspectiva dialógica; Postmodernidad; Multiculturalidad

RESUMO

Este artigo retoma a perspectiva dialógica e polifônica que se estabelece entre as obras de Pushkin e Conrad e estabelece inter-relações que se fundamentam na intersubjetividade e nas atitudes sociais das obras. A perspectiva teórico-cultural é um fator fundamental para estabelecer algumas relações que permitem um diálogo entre gêneros, culturas, problemas de situações multiculturais, épocas e costumes, que permitem uma comparação com a multiplicidade de níveis de uma semiótica da cultura apresentada na obra de Ridley Scott, com algumas referências à obra de Dostoievski.

PALAVRAS-CHAVE: *Perspectiva dialógica; Pós-modernidade; Multiculturalidade*

ABSTRACT

This article revisits the dialogic and polyphonic perspective that is established between Pushkin's and Conrad's works and sets interrelations that are based on the works' intersubjectivity and social attitudes. The theoretical and cultural perspective is a key factor to establish some relationships that enable a dialogue between genres, cultures, issues of multicultural situations, times and customs, which make possible the comparison between the multiplicity of levels of a semiotics of culture expressed in Ridley Scott's work and some references to Dostoyevsky's work.

KEYWORDS: *Dialogic Perspective; Postmodernity; Multiculturalism*

* Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Cidade do México, DF, México; bubnova@unam.mx

El tema de la presente investigación se iba perfilando a través de unos treinta años de la práctica de enseñanza de la literatura en la óptica de las teorías literarias, que me hicieron enfrentar reiteradamente los tópicos que atraviesan los diversos dominios culturales, autores, lenguas, naciones y medios expresivos: cine, literatura, Polonia, Rusia, Inglaterra, Francia y, finalmente, Argentina.

Se trataba de una serie de casualidades y coincidencias que muchas veces dirigen y encauzan nuestras predilecciones tanto lectivas como teóricas. Al ver una excelente película hacia 1980, se me figuró como un hecho indudable que, más allá de sus evidentes méritos cinematográficos –producción, actuación, fotografía—, en la misma historia que sostenía el argumento del filme se leía un no tan remoto original, distorsionado o incluso invertido, que era un texto de la literatura rusa clásica: *El disparo*, de Pushkin, que abre la colección *Los cuentos de Belkin*, de 1832. La película era la *opera prima* (que ganó en esta categoría el premio del festival de Cannes) del británico Ridley Scott, *The Duellists* (1977), que por muchos se considera su mejor obra. Los actores son Keith Carradine y Harvey Keitel, que se desempeñan de una manera inmejorable. El guión está basado en un cuento largo de Joseph Conrad, que yo en aquel momento no conocía.

El guión de *The Duellists* sigue el argumento, desde luego modificado, de ese cuento largo o si se quiere novela corta (*short-story*) de un escritor bastante peculiar por su origen y trayectoria, Joseph Conrad: *The Duel* (1908). Una vez publicada en el libro *The Set of Six*, la *nouvelle* fue renombrada como *The Point of Honor*. Pero sus primeras publicaciones seriales fueron en una revista: *The Pall-Mall Magazine*.

El argumento de la película, lo mismo que el del texto de Conrad, está ambientado durante las guerras napoleónicas, entre 1801 y 1816. Se trata de una cadena de duelos consecutivos, a través de los años mencionados, entre dos oficiales del ejército imperial, que se apellidan Feraud y D'Hubert. Provocado el primer duelo por Feraud por un asunto nimio, los demás tampoco alcanzan terminar con una muerte, que sería un cierre definitivo de una disputa absurda magnificada en la mente del desquiciado Feraud y de sus partidarios hasta dimensiones imaginarias e improbables. En Conrad, Feraud es una especie de “resentido social”, un plebeyo, hijo de un herrero elevado por la fortuna después de la caída del antiguo régimen en los tiempos napoleónicos, el cual, al final de su carrera militar, ya

por la época de los Cien Días, asciende a general. D'Hubert es de origen noble, que sigue al emperador por una vocación heroica, según lo podemos captar, y por la tradición familiar propia de la nobleza. Para terminar el breve retrato, Feraud es moreno, de pequeña estatura y malencarado; D'Hubert en cambio es rubio, alto y bien parecido. Así están puestos los acentos, devotamente conservados en la película, en la narración de Conrad. La suerte de una u otra manera siempre es algo más favorable a D'Hubert, que debido a sus méritos guerreros y talento estratégico, así como a la buena disposición y simpatía, sale un poco mejor librado de todas las peripecias que Feraud, quien, a pesar de su ánimo arrojado, siempre recibe la promoción un poco más tarde que su rival. Finalmente, después de una serie de duelos con espada, a caballo y a pie, o con pistola, en un último encuentro D'Hubert logra sobrepujar a Feraud y se ve por fin en la posibilidad de obligarlo a dejar su demente persecución basada en un problema imaginario. Hace que Feraud le dispare dos veces, y reservándose a sí mismo el derecho de disparo en cualquier momento, de acuerdo con las leyes del duelo, se niega a su vez a hacer efectivo su derecho de disparo. Como si fuera poco, al final D'Hubert le paga anónimamente una pensión al viejo veterano Feraud, quien queda socialmente marginado durante la Restauración, mientras que D'Hubert conserva todos los privilegios que el nacimiento y la fortuna le legaron, y se integra al ejército de Luis XVIII.

Joseph Conrad (1857-1924) era un polaco (Józef Teodor Konrad Korzeniowski), de una familia perteneciente a la nobleza, súbdito del imperio ruso que, dejando su casa a los diecisiete años emigró a Europa y se hizo marinero en Marsella. Luego obtuvo la ciudadanía británica, estuvo en el servicio de la marina mercante inglesa durante unos diecisiete años llegando al grado de capitán, antes de renunciar y dedicarse plenamente a la literatura. Siempre escribió en inglés, que no era su lengua materna, logrando la categoría de un clásico.

Tomando en cuenta que el cuento *The Duel* representa una réplica – que analizaré en breve — de *El disparo* de Pushkin, representa una fascinante colección de nudos y encrucijadas que es todo un reto para un comparatista: escrito por un polaco en inglés, trata de los franceses y hace una referencia indirecta, disfrazada de historia real, al texto de un clásico ruso, hombre que supuestamente tuvo una actitud que puede al menos calificarse

como conflictiva hacia la Polonia de su momento (estamos hablando de una fecha clave: 1831)¹ y su cultura (simbolizada en la figura del poeta nacional de Polonia Adam Mickiewicz, que en un determinado nivel se manifiestaba como un rival de Pushkin). El contexto de las circunstancias históricas y culturales que acompaña la incierta génesis de *The Duel* es irrelevante para el lector común de habla inglesa que, a principios del siglo XX, no podía leer esta obra sino como un cuento de aventuras. Claro que todas estas connotaciones carecen de importancia para Ridley Scott, que simple y sencillamente hace hablar en inglés a sus supuestos franceses, por eso por lo pronto lo dejó de lado, debido a que a partir del material proporcionado por Conrad se plantea a sí mismo tareas estéticas de otra índole, propia de su medio de expresión.

Debo advertir que el vínculo a Pushkin no sólo a mí se me había ocurrido: desde luego, los eslavistas y los rusistas rusos y angloparlantes lo advirtieron también, se puede suponer que vía Conrad antes que nada; yo confieso que mi camino fue mediante la película de Ridley Scott, que no resulta involucrado en el *affaire* ruso, concerniente solo al dominio literario. Las tensiones internas que se establecen entre los dos textos narrativos son imposibles de desentrañar sin recurrir a la historia literaria y social, e incluso sin recordar la utilidad eventual de la revisión biográfica: lo importante es mantener la perspectiva que interesa sostener en un momento dado, para esquivar la tentación de identificar la obra con la vida. Una perspectiva dialógica y polifónica, que en un primer momento permite establecer una compleja red de relaciones intersubjetivas y de actitudes sociales, posteriormente permite pasar a la perspectiva teórico-cultural, para llegar a las relaciones entre géneros y campos culturales, problemas de situaciones multiculturales y postcoloniales, que darían pie para abordar la compleja unidad, con su multiplicidad de niveles, de una semiótica de la cultura.

En ningún momento se pretende afirmar que en Pushkin hubiese tenido Joseph Conrad un modelo que imitar o del cual dejarse influenciar. Ni siquiera se postula

¹ Polonia en 1796 fue dividida entre Alemania, Austria y Rusia. En 1831, tuvo lugar uno de los importantes levantamientos de los polacos contra el régimen imperial ruso. La rebelión fue cruelmente sofocada por el ejército de Nicolás I, hecho que provocó muchas protestas de parte de los intelectuales europeos. Pushkin reaccionó a la situación con un poema, “Hacia los calumniadores de Rusia”, en el cual aparentemente justificaba las acciones del régimen, mostrándose en este caso más patriótico que libertario (como tradicionalmente le correspondía) y su gesto dio lugar a reacciones críticas por parte de sus contemporáneos.

afirmativamente, por irrelevante, la cuestión de si Conrad tuviese alguna vez un contacto directo con la prosa de Pushkin, posibilidad que él parece haber negado repetidas veces. Y sin embargo...

En *El disparo*, después de un duelo en el cual se había reservado el derecho de una bala, Silvio deja el ejército para esperar pacientemente, años enteros, un momento apropiado para desafiar a su rival el Conde, del que había recibido una bofetada. El Conde, sin atribuir aparentemente importancia al duelo, al principio le dispara tranquilamente a Silvio, sin dar en el objetivo, pero perforándole con una bala fallida su gorro de húsar. Como si fuera poco, mientras se encuentra ancañonado por la pistola de Silvio, come despreocupadamente cerezas que trajo consigo, sacándolas de su gorro. Silvio prefiere esperar el momento cuando al Conde le resultaría más cara su vida. Después de cinco años de espera, encuentra a su ofensor recién casado por amor, y se le pone en frente reclamando el derecho de disparo. Hace que la joven esposa se entere del duelo, provoca al Conde a dispararle una vez más y asimismo fallar, y después, en vez de tirarle a su adversario, dispara al lugar donde la bala perdida del Conde dejó una perforación, sellándola con ostentosa precisión. Le dice al Conde: “Me doy por satisfecho. He visto tu confusión, tu desasosiego. Te he obligado a dispararme. No pido más. Te acordarás de mí. Te dejo a solas con tu conciencia”.

En el breve relato de Pushkin, Silvio es visto desde una triple perspectiva: primero lo describe un narrador, después el propio Silvio le cuenta al narrador la historia de su desafío al Conde, y finalmente, el mismo Conde le cuenta al narrador la situación del último disparo. Silvio resulta una figura contradictoria: en primer lugar, su conducta evoca el modelo literario de los personajes de Byron y de sus epígonos; después revela de sí mismo que el motivo de su conflicto con el Conde fue simple y sencillamente la envidia, desprestigiando tranquilamente su postura romántica y, finalmente, al cumplir su propósito vengativo hace un gesto de cierta generosidad rencorosa. El Conde, en cambio, es un sujeto extremadamente favorecido por la fortuna: “...además de la juventud, tenía ingenio, apostura, [un apellido ilustre], un espíritu alegre, la más desenfadada valentía, un prestigio social envidiable y una fortuna cuantiosa, inagotable”. Lo único que se le podría reprochar es una excesiva frivolidad al tratar las sensibilidades de la gente, que él mismo reconocería

años después al tener que enfrentar a su enemigo en una circunstancia en que la vida para él adquiriría un extraordinario valor.

Silvio de esta manera es una figura controversial: resentido y envidioso, acostumbrado a ocupar en todas partes el papel de líder, él mismo provoca la agresión del Conde y el inminente duelo; por otro lado, a pesar del carácter paródico experimental de la narración y de toda la colección *Los cuentos de Belkin*, se perciben ciertas simpatías del narrador intradieгético y del metanarrador Belkin precisamente hacia Silvio; actitud comprobada por generaciones de lectores. Al mismo tiempo, el rol que pretende asumir Silvio ante los demás personajes, tanto en el episodio de su convivencia con los oficiales del regimiento del narrador, durante la cual mantiene la casa y la mesa abiertas a los militares y organiza los jugos de cartas, como en toda la historia de sus relaciones con el Conde, es el rol de la fatalidad,² del Destino. En última instancia, es una parodia del modelo romántico de conducta y un rasgo psicológico de los sujetos de la época que pretenden imitar tales características exaltadas por la literatura del período. Ahora bien, llama la atención la autoconciencia de Silvio, rasgo que, supongo, ha sido la garantía de la simpatía por parte de los lectores.

Hay que decir algunas palabras sobre el estatus del duelo en los tiempos de Pushkin y refracción en el texto de Conrad. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, y hacia 1830, entre la nobleza rusa el duelo, a pesar de estar legalmente prohibido, era una práctica cotidiana para arreglar las llamadas “cuestiones de honor”. El mismo Pushkin estuvo involucrado durante su vida en 28 desafíos (no en todos el asunto llegó al duelo, pero en algunos sí), participó en cuatro y, de hecho, el poeta murió a consecuencia de la herida que recibiera en un último duelo, en 1837. Es tema recurrente en la literatura clásica rusa (Pushkin, Lérmontov, Turguénev, Tolstoi, Chéjov, Kuprín, entre otros), y más de una obra lleva por título una referencia a la práctica del duelo. Se puede deducir que *El disparo* trata más acerca de las implicaciones éticas de esta práctica, que de una visión del duelo como pretexto para una aventura, a modo de *Los tres mosqueteros*. De hecho, la institución misma del duelo, así como la figura del encarnizado duelista Silvio, aparece en el cuento

² Como acierta a señalar Lotman (cf. “*La dama de picas* y el tema de los naipes en la literatura rusa de los inicios del XIX” [en ruso], en Lotman, I. M., *Izbrannyye stat'i v 3 tomaj*, vol. 2, Alexandra, Tallinn, 1992, pp.389-415).

como subvertida y en cierta forma contestada o hasta parodiada: las reglas del duelo, rígidas e irrevocables, se manipulan a discreción para permitir los roles que asumen los personajes y destacar el tema del destino con el que pretenden jugar. No obstante, siendo costumbre viva y vigente, no se prestaba tanto a la risa ni a convertirse en el mero recurso truculento para obtener un efecto literario. Como lo comenta un duelista involuntario de Turguénev (el positivo y sobrio Bazárov, en *Padres e hijos*), en sí “desde el punto de vista teórico el duelo es una necesidad, pero desde el punto de vista práctico ya es distinto” (TURGUENIEV, 1987, p.156), implicando con ello la inevitabilidad de su uso social.

El episodio de las cerezas que el Conde come bajo una pistola que le apunta remite a un caso idéntico de la biografía del autor. El mismo Pushkin alguna vez estuvo comiendo cerezas mientras lo estaban apuntando con un arma. Transferido a la literatura, el suceso connota el desprecio del sujeto que lo protagoniza tanto hacia el peligro como hacia su contrincante. Bajo un aspecto transformado, semánticamente desactivado, pasa a la *nouvelle* de Conrad y de ahí a la película de Ridley Scott. Son las dos naranjas que D’Hubert come en el contexto del desafío final. En el caso del escritor polaco, se trata sin duda en una intención consciente de restarle al gesto su carga semántica original, su significado de bravata, convirtiéndolo en circunstancial y no dirigido a nadie, mientras que en la vida y en la narración de Pushkin se trataba de un gesto pleno de significado.

Conrad como autor de una narrativa corta ha sido tratado de una manera distinta por la crítica, frente a su producción novelística. A principios del siglo XX, se consideraba que las historias publicadas en revistas populares como comodines, materia bruta destinada a ser ordenada de una manera determinada para ser comercializada, para entretener a las masas, requiriendo un tratamiento artesanal frente a la profundidad de la novela. El propio Conrad se refirió a este género como “*silly short stories*”, considerando su propia producción seriada como “*second hand Conradese*” (ERDINAST-VULCAN; SIMMONS; STAPE, 2004), producida para divertir, pero que no contenía problematización ni estudio a fondo de los temas abordados.³ Sin embargo, puede que este mismo esfuerzo consciente encaminado a dirigir la narrativa corta a un mercado popular tuviese un efecto liberador

³ El estatus de estas publicaciones de Conrad puede compararse con las “novelas de folletín”, como las llaman en español, o por entregas, práctica de distribución y circulación literaria que participó en su tiempo Dostoievski.

sobre el proceso de escritura del novelista, siempre muy autocrítico, conduciendo su pluma, paradójicamente, hacia una experimentación más audaz con efectos radicales y renovadores, que caracteriza muchas de sus narraciones breves (ERDINAST-VULCAN; SIMMONS, STAPE, 2004).

Hacia *The Duel*, no obstante, Conrad expresó una actitud más que despectiva, al referirse al cuento como “*a longuish (and) stupidish story*”, “*a silly little form*”, aunque reconsideraría su opinión en una de las últimas ediciones que se realizaron de la obra en su vida, ya en los años veinte y con expectativas al premio Nobel (DONOVAN, 2005, p.167-168).

En efecto, en *El duelo* es difícil encontrar las virtudes de la escritura modernista que D. Erdinast encuentra, generalizando, en la ficción breve conradiana, tales como un punto de vista especial,⁴ un tratamiento novedoso de la temporalidad, o el manejo “confiable” de la metáfora y la metonimia. Nada de esto puede encontrarse en el cuento que estoy analizando: el narrador es el más tradicional, el omnisciente en tercera persona y, sobre todo impersonal o casi; la narración no altera la temporalidad de los sucesos, moviéndose solamente entre la acción y la descripción, y hay una notable escasez de los recursos “poéticos”, aunque el texto no carezca de un uso eficiente de recursos verbales. La ironía resultante proviene de procedimientos retóricos muy escuetos y de lo que se llama el “contenido”, con el cual se puede vincular el concepto de “memoria cultural” que remite no sólo a las costumbres (la institución del duelo), sino a los hechos y nombres históricos (todo lo relativo al período napoleónico).

Los críticos descubrieron hace tiempo que el primer impulso para la fábula duelística fuese quizá una noticia histórica acerca de dos duelistas de la era napoleónica, apellidados Dupont y Fournier, que aparentemente sirvió de esqueleto para la historia que narra Conrad.⁵ La ficción sobre espadachines era un asunto bastante socorrido en los

⁴ “The viewpoint of the Modernist short story is that of the outsider; its position is on the margins of society; its material is a fragment of what was once a communal web. Conrad’s short fiction, like his novels, revolves on this nostalgia for the sense of community and the awareness of its loss” (ERDINAST-VULCAN; SIMMONS, STAPE, 2004, p.vi).

⁵ “Fournier, taking out his subsequent rage on the messenger [Dupont, que le dio la noticia de arresto domiciliario], challenged Dupont to fight. This sparked a succession of encounters, wages with sword and pistol, that spanned decades. The context was eventually resolved when Dupont was able to overcome his

cuentos que se publicaban en las revistas populares (DONOVAN, 2005, p.167). Pero el trabajo literario al que el escritor somete el material remite al texto de Pushkin de una manera harto evidente, poniendo de manifiesto una especie de diálogo implícito.

En repetidas ocasiones y con cierta ostentación, Conrad ha negado el hecho de conocer, aunque sea superficialmente, la lengua y la literatura rusa. Por ejemplo, declara haber leído *Los hermanos Karamázov*, de Dostoievski, en inglés, sólo para apreciar las capacidades profesionales de la traductora Constance Garnett. No obstante, el desconocimiento tan radical del asunto es muy poco creíble, habiendo nacido en el territorio del imperio ruso y vivido en Vólogda y Chernígov hasta los ocho años de edad, cuando se lo llevaron a Varsovia y luego a Cracovia. Su padre, siendo literato y ex oficial del ejército ruso, tenía que saber la lengua en una determinada medida.⁶ La hacienda de su tío y protector, que forzosamente tendría que haber visitado durante la adolescencia, y donde vivió por temporadas, se encontraba cerca de Kiev. Su aversión a todo lo ruso se comprende debido a su biografía y, en general, a su mismo origen; no obstante, los investigadores en más de una ocasión señalaron que habría estado familiarizado con la literatura rusa mucho más de lo que estaba dispuesto a aceptar.⁷

No pretendo hacer especulaciones psicológicas acerca de la actitud de Conrad ante el legado literario y cultural ruso, y carezco de espacio aquí para hacer excursos históricos sobre las relaciones ruso-polacas: este tipo de referencias pueden encontrarse en la bibliografía en torno a la vida y obra del escritor. Me limitaré a mencionar que en el trasfondo de esta animadversión, que tiene un carácter nacionalista, se puede encontrar una especie de rivalidad entre dos grandes potencias eslavas por el predominio cultural y el prestigio histórico en la Europa Oriental, específicamente como líderes del munco eslavo.

En su momento histórico y en su contexto literario, *El disparo* de Pushkin, publicado como historia inaugural de una serie de cinco narraciones, cada una de ellas

opponent during a pistol duel, forcing him to promise never to bother him again” (EVANGELISTA, N. *The Encyclopaedia of the Sword*. Santa Barbara, CA: Greenwood Publishing Group, 1995, p.187). La exactitude de la noticia pudo haberse opacado por la misma ficción conradiana, post factum.

⁶ Apollo Korzeniowski fue deportado con su familia, por participar en un conjuro independentista, a la nortea ciudad rusa de Vólogda, donde su esposa pronto falleció de tuberculosis y él mismo no tardó en seguirla.

⁷ Estas lecturas sobre todo se manifiestan en su novela *Under Western Eye* (1916), réplica oculta a *Crimen y castigo* y *Los demonios*.

ofreciendo un ejemplo de prosa breve basado en modelos europeos y a su vez parodiando cada uno de ellos de una manera original, representó una innovación en las letras rusas debido a la introducción de varios elementos: la ironía del conjunto, un narrador paródico altamente caracterizado, la actualidad de las referencias, la ausencia de una moraleja explícita casi en todos los cuentos, lo cual se interpretaba como un despropósito por la crítica, etc., todo ello asentó un precedente para la naciente literatura nacional.

La inversión semántica de los valores que Conrad introduce al aprovechar para un cuento de revista la vieja estructura de la narrativa experimental de Pushkin, misma que utiliza ampliamente los recursos paródicos que constituyen la esencia misma de *Los cuentos de Belkin*, desactiva los elementos que constituían la red de significados contextuales de *El disparo*. Silvio es un antecedente del “hombre del subsuelo” de Dostoievski, narrador resentido que trata de medir su propia conducta por su precursor literario no sin una racionalidad irónica, consciente de lo paródico tanto del modelo como del mismo intento de seguirlo en la vida real.

La réplica de Silvio es Feraud, que lleva las situaciones del duelo hasta el absurdo y que con maniático celo está siguiendo todos y cada uno de los pasos del su imaginario rival, considerando cada uno de sus éxitos como una ofensa personal, parece ser una caricatura del “hombre de subsuelo”. Conrad le niega a Feraud toda capacidad que no sea la de soldado: no parece tener inteligencia, ni conciencia de sí mismo, ni sentido de humor ni de ironía; ni hablar de la nobleza de alma o de cultura. Su belicoso fervor se explica fácilmente por el reclamo de igualdad erróneamente interpretado, por la envidia y el rencor social que siente respecto de su compañero más favorecido por la naturaleza y la fortuna. Por eso calumnia a su compañero de armas sin siquiera tener conciencia de que lo hace. Su ánimo torcido sólo se endereza siguiendo las reglas del duelo, cuando es capaz de manifestarse de acuerdo con la circunstancia. Eterno adolescente, es incapaz de cambiar y de crecer emocionalmente. D’Hubert, a pesar de ser el consentido de la fortuna colmado de dones naturales y sociales, actúa con una rectitud de un eterno adolescente también, sin que nadie sea capaz de desviarlo del camino de la buena suerte, ni aun en las situaciones que lo acercan a la muerte: sale ileso moralmente, aunque queda rencoso físicamente. La importancia del último duelo, como en Pushkin, pasa por una relación con el sexo opuesto,

sólo que D'Hubert gracias al duelo se entera de la sinceridad de los sentimientos que experimenta por él su joven prometida, mientras que el Conde teme por su vida y por el bienestar de la esposa en medio de una total felicidad.⁸

La simplicidad del diseño narrativo en Conrad, cuyo cuento es realmente largo, sólo se justifica cuando se advierte en él una réplica al de Pushkin, muy breve pero mucho más complejo estructuralmente. Conrad sistemáticamente desactiva todos los elementos significativos que eran explícitos en Pushkin: al alarde del Conde durante el duelo, Silvio le responde con una sofisticada venganza, haciéndolo verse como parte indigna y reservándose a sí mismo un papel heroico. Mientras que D'Hubert en el transcurso de quince o dieciséis años sólo se defiende de su rabioso contrincante, al final logrando mediante una estratagema, que rompe por completo con las estrictísimas leyes duelísticas, vencer a Feraud. El último gesto noble le corresponde a D'Hubert, que primero salva a Feraud de una persecución de Fouché (jefe de la policía secreta tanto durante Napoleón como durante la Restauración) que habría terminado con su vida, y después de todo le consigue una pensión.

Un determinado esencianismo, detrás de las figuras de plebeyo y noble con características fijas que les corresponden supuestamente por nacimiento, se lee detrás de los rasgos largamente exployados mediante la acción, en el cuento de Conrad.⁹ Esta oposición, parte de un imaginario social secular, se desarrolla ampliamente en la obra de Dostoievski (de la manera muy explícita, en *El adolescente*), de una manera iconoclasta.

Si se le permite al lector interpretar la cronotopía del relato conradiano, las asociaciones culturales, la memoria cultural misma es capaz de ampliar del contexto en el cual las figuras de Feraud y d'Hubert cobrarían un sentido latente que de hecho contienen. Feraud por principio es un hijo de la Revolución Francesa, acontecimiento que le permitiera a él, hijo de un herrero, un ascenso social debido a su propio esfuerzo. Este debería valorarse más si lo comparamos con el contexto que se adivina detrás del origen y la crianza del barón D'Hubert, siendo en este caso Feraud un hijo de sus obras en mucha

⁸ En la crítica actual no ha faltado quien interpretara el conflicto entre los duelistas en términos de una homosexualidad latente, aparte de la inmadurez (cf. Durkin, 2000).

⁹ De acuerdo con los valores del antiguo régimen, a un plebeyo y escalador social, que ocupa un lugar que no le corresponde, las cuestiones de honor no le competen por principio.

mayor medida que su contrincante, dada la diferencia de los puntos de partida. No en vano, en el cuento Feraud subraya permanentemente su devoción hacia el emperador, cuyo destino sin duda compararía con el suyo propio. Por su parte, en la literatura clásica rusa, y en particular en Dostoievski, el tema del napoleonismo es un importante dispositivo para interpretar el impacto del ascenso social en la sociedad capitalista.

La película de Ridley Scott recoge tan sólo el esquema de la aventura, sobre cuyo esqueleto consigue una película visualmente notable. El asunto y los personajes quedan en un segundo plano, a pesar de una destacada actuación de Keitel y Carradine. (Por cierto, gracias al desempeño de Keitel y los acentos puestos por el director, una parte de la motivación histórica del carácter de su personaje se conserva). Los trajes de época, los paisajes y los interiores, la misma perfección de los ejercicios de esgrima constituyen los detalles principales de interés. Los personajes extra introducidos, la alteración de los elementos del final intensifican el suspenso que el género exige, y el todo contribuye a que el conflicto pierda su carácter cronotópico por completo, a pesar del trabajo de producción que parece fruto de un esfuerzo museográfico. El resultado es un espectáculo estupendo de buen gusto, que merece ser visto por el virtuosismo fotográfico que remite a pintura, pero los aspectos ideológicos y dialógicos que aporta potencialmente la lectura, desde luego, desaparecen. Me imagino que no carecería de interés para el cine reproducir el trasfondo pushkiniano de *El duelo*, para lo cual deberían de recuperarse una infinidad de matices y elementos que constituyen el *co-texto* (*avant-texte* histórico) de la obra de Conrad, que habría incluido las referencias a los años 1612, 1796, 1812, 1831, 1862, el trasfondo y herencia familiar del narrador británico-polaco, el romanticismo de los levantamientos de 1831 y 1862 y la permanente derrota, Mickiewicz, Apollo Korzeniowski, Lord Jim y, finalmente, Nostromo, ser híbrido, el italiano perdido en Costaguana, líder semirromántico de un improbable pueblo latinoamericano que resulta, en realidad, un ladrón, y que muere por una bala perdida en tierra ajena. Pero, desde luego, se trataría de una película en la cual el interés se desplazaría del argumento de aventura histórica y la referencia explícita a la pintura (paisajística y de género), complementados por los recursos como la música, de la película de Scott, hacia una exégesis histórica que exaltaría los caracteres conservados, en su motivación, por la memoria histórica depositada en la literatura.

El diálogo entre la cultura rusa y la cultura polaca, entre la literatura rusa y Joseph Conrad se renueva y se replantea en nuevas condiciones históricas, ahora cuando muchos elementos, que permanecían escondidos en los territorios de lo indecible, pueden ser leídos por las nuevas generaciones. El diálogo se refracta a través del otro idioma, el inglés, y su literatura, que absorbió la escritura de Conrad con su trauma histórico polaco bien enterrado pero presente a pesar de todo, recoge nuevas voces, surgidas en nuevas condiciones sociales e históricas, produciendo nuevos sentidos y proyectándose hacia otras lenguas y literaturas.

REFERENCIAS

CONRAD, J. *The Duel*. New York: Melvill House Publishing, 2011 [primeiro publicado em série na revista *Pall Mall Magazine*, janeiro a maio de 1908].

DONOVAN, S. *Joseph Conrad and Popular Culture*. New York: Palgrave McMillan, 2005.

DRYDEN, L. *Joseph Conrad and the Imperial Romance*. New York: Palgrave McMillan, 2000.

DURKIN, A. Pushkin among the Edwardians: Revision and Renewal of Cultural Memory in James and Conrad. In: GORP, H.; & MUSARRA-SCHROEDER, U. (Eds.). *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Amsterdam, New York: Rodopi B.V., 2000, p.67-75.

ERDINAST-VULCAN, D. *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad: Writing, Culture, and Subjectivity*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ERDINAST-VULCAN, D.; SIMMONS, A.; STAPE, J. (Eds.) *Joseph Conrad: The Short Fiction*. Amsterdam, New York: Rodopi B.V., 2004.

HERVOUET, Y. *The French Face of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HUNTER, A. *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism: The Challenges of Science*. London: Routledge, 1983.

LOVE, J. Parody and Polemics in Pushkin's *The Shot*, *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne de Slavists*, v. 44, n. 1-2, p.61-78, 2002.

MORF, G. *Polish Heritage of Joseph Conrad*. New York: Haskell House, 1965.

MOSER, Th. *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Oxford: Oxford University Press, 1957.

PEACOCK, N. The Russian Eye: Surveillance and Scopic Regime of Modernity. In: KURSZABA, A. (Ed.). *Conrad and Poland*. Boulder, CO: East European Monographs, 1996.

PUSHKIN, A. “Vystrel” [El disparo]. In: *Obras selectas* [en ruso] em 3 tomos: tomo 3, Moscú: Editorial Xudozhestvennaia Literatura, 1964, pp.228-238.

TURGUÉNIEV, I. *Padres e hijos*. Trad. R. Cansinos Assens. Barcelona: Planeta, 1987.

Recibido em 08/03/2016

Aprobado em 22/06/2016