

El hombre nuevo y la alegoría *Corazón de perro*

Eugenio López Arriazu

Es un hecho que se pueden hacer lecturas alegóricas de cualquier obra: basta aislar algunas citas y dotarlas del sentido que se quiera sin prestar atención al resto del texto. Tal es el caso de *Corazón de perro* de Mijail Bulgákov (1925), la historia de la transformación en ser humano de un perrito callejero al que se le implantan la hipófisis y las glándulas seminales de un delincuente, historia que ha sido interpretada como sátira del hombre nuevo soviético. En lo que sigue, haremos una crítica de estas lecturas para luego explicarlas en base a la recepción histórica del texto y las características del método satírico. Por último, brindaremos una interpretación alternativa del relato.

La crítica que ve en *Corazón de perro* una burla al hombre nuevo soviético suele declarar que el texto es alegórico o leerlo directamente en clave alegórica. Así, O. Vishnyakova sostiene que toda la obra de Bulgákov es alegórica (2015, p.1) ya que el autor recurrió a la alegoría por razones de censura, siguiendo la “literary tradition of allegorical social satire, which sometimes allowed their authors to escape punishment, but at the same time enabled the careful reader to recognize the real life models the allegory was shaped on” (2015, pp.1-2). Shárikov, el hombre-perro o perro devenido hombre resultante del experimento del profesor Filip Filípovich Preobrazhenski, es, por su parte “an allegory not only for the unexpected and horrifying result of a scientific experiment, but also for the Bolsheviks’ attempt to create a new human being, *Homo Socialisticus*, who was supposed to construct a new communist society” (2015, p.8). E. Jabibiárova, por su parte, justifica esta lectura con una cita de otro académico, V. Bobórikín: “El nuevo orden intenta crear a partir del viejo ‘material humano’ un hombre nuevo. Filip Filípovich va más lejos, como si compitiera: quiere hacer un hombre, pero dotado de moralidad y una cultura

elevada, a partir de un perro" (en Хабибьярова, 2015, p.2). También para A. Siniavski *Corazón de perro* es "una brillante sátira del 'hombre nuevo', su 'retrato literario'" (1990, p.114). Según Siniavski, finalmente, "el nuevo ser adquiere, pues, una naturaleza de clase, que la vivisección –la revolución? lleva a un grado supremo" (1990, p.115). Y, alegóricamente consecuente, nos da una reflexión de moraleja: "¿Qué conclusión debe sacarse de esta triste historia? Que no se puede cambiar impunemente la naturaleza humana de manera tan radical, tan revolucionaria. Las modificaciones que se producen van, ay, en la mala dirección" (1990, p.117).

Ahora bien, ¿qué sustento textual hay para estas interpretaciones? Muy poco. Algunas características de *Corazón de perro* las facilitan, pero parecen insuficientes para sostener la hipótesis de Shárikov como hombre nuevo. Los nombres de los personajes, por ejemplo, pueden leerse alegóricamente: Preobrazhenski, modelado sobre "*preobrazhenie*", "transfiguración", o Klim Chugunkin, el reo del que se obtienen la hipófisis y las glándulas seminales, cuyo apellido está modelado sobre "*chugún*", "hierro fundido", que podría aludir a Stalin. Sin embargo, tales nombres son también típicos de la comedia y de la sátira. El procedimiento, tomado quizás de la alegoría en cuanto da concreción a una idea abstracta, está usado más para fijar un tipo literario esquemático o resaltar una función del personaje que para personificar una idea. Es decir, el estilo realista de *Corazón de perro* nos pide que veamos en el profesor un tipo literario, antes que una personificación de la Transfiguración. En cuanto a la operación y la metamorfosis del perro en hombre, no hay ninguna frase en el texto que ancle el sentido que pide Siniavski de la vivisección como revolución. Por el contrario, sería más pertinente pensar el procedimiento dentro del marco de la ciencia ficción, pero con un fin satírico. De hecho, el contexto "científico" está sumamente elaborado en la novela y, por más inverosímil que pueda parecernos hoy a casi 100 años de la obra, hay que recordar que todas las garantías científicas de la ciencia ficción son, por definición, ficcionales. También apoya esta lectura *Los huevos fatales*, del mismo autor, donde Bulgákov muestra una preocupación similar por las responsabilidades éticas de la investigación científica.

Podrían señalarse aún como alegóricas las dos referencias a Fausto y la cronología de la novela. Fausto pone el texto en sintonía con la temática de la creación de un hombre. La primera aparición de la palabra es en el diario

de Bormental cuando éste descubre que el perro se está transformando en humano. La segunda corre por cuenta del narrador, cuando el profesor:

como un Fausto canoso, exclamó por fin:

¿¡Por dios, me voy, me parece, a decidir! (Булгаков, 2016, p.103)

Nótese sin embargo que ninguna de las dos apariciones implica una voluntad de crear un humano. Muy por el contrario, la decisión final a la que el profesor se decide es a eliminarlo. Aun así, esto permite interpretar el texto en un sentido transhistórico, como hace E. Iáblokov, para quien Fausto introduce el tema de la eterna juventud, que tiene “un carácter atemporal y ‘no de clase’, es decir que no se explica por las condiciones de la Rusia contemporánea de Bulgákov, no está condicionado por la difundida idea en esa época del ‘hombre nuevo’” (Яблоков, 2010). Lo mismo puede decirse de las referencias temporales: la operación sucede en Nochebuena según el calendario gregoriano y la transformación del perro termina en la Nochebuena ortodoxa, el 6 de enero según el calendario juliano.

Además, así como no hay frase que ancle el sentido de la operación como “revolución”, tampoco hay evidencia interna que apoye la lectura de Shárikov como hombre nuevo. Es llamativo, en este sentido, que los críticos que argumentan a favor de dicha interpretación no la justifican en absoluto o lo hacen apelando a la autoridad de otro crítico (en vez de recurrir al texto), como ya vimos con Jabibiárova. Por otro lado, si el texto postulara a Shárikov como encarnación del hombre nuevo, sería esperable que una clave interpretativa tan fuerte hallara en el relato al menos un comentario irónico en tal sentido. Pero la crítica alegórica funda su libertad precisamente en la ignorancia del texto.

Cuando no en su falseamiento. Primero, el comentario de Bobórikin arriba citado tergiversa la acción del relato. Filip Filípovich nunca se propuso crear un hombre. Su intención era hacer un experimento hormonal para sus técnicas de rejuvenecimiento. El diario de Bormental y toda la acción siguiente no dejan lugar a la más mínima duda sobre el carácter accidental de lo ocurrido. La transformación es, claramente, un giro inesperado del argumento, lo que le da una función simbólica completamente diferente. La conclusión de Siniavski sobre la imposibilidad de “cambiar impunemente la naturaleza humana” parte

de las mismas premisas erróneas. Segundo, ¿por qué querría Preobrazhenski, un burgués que odia al proletariado, hacer una “revolución” de escalpelo para crear “un hombre nuevo”? Una sátira del hombre nuevo que apelara a una operación quirúrgica semejante debería tener de cirujanos a los bolcheviques, no a sus enemigos. Tercero, el comportamiento anómalo de Shárikov se explica en el relato porque le fueron implantadas las glándulas de un delincuente alcohólico acuchillado en una taberna, condenado a 15 años en suspenso por robo en el tercer juicio, no por un error procedimental en relación con los objetivos de la operación. Cuarto, que en el segundo juicio se perdona a Chugunkin “por su origen” (pp. 71-72) sitúa a éste en el campo de los trabajadores, pero para ubicarlo en la categoría precisa del lumpenproletariado. Siniavski, para quien el hombre nuevo es “el hombre de la masa”, parece desconocer este dato intencionalmente. Quinto, no hay obreros ni campesinos en la obra. Los personajes son empleados, cocineros, mucamas... O sea, el sujeto revolucionario a transformar está ausente, ¿cómo se puede criticar así su transformación? Por último, el profesor y su ayudante están tan satirizados como sus oponentes Shárikov y Schwonder el burócrata. Es decir, no hay un punto de vista burgués en la novela desde el cual se critique el ideal del hombre nuevo. El único punto de vista que, como veremos, parece tener la simpatía autoral es el del perro antes de la primera metamorfosis y después de la segunda

Dicho todo esto, ¿cómo explicar la acumulación de operaciones críticas tan burdas sin sospechar de la buena fe de sus autores? Intentaremos hacerlo mostrando cómo se articula el contexto de recepción con ciertas características inmanentes de la sátira.

Escrita en 1925, la novela no pudo ser publicada, por razones de censura, hasta 1987, el mismo año en que M. Gorbachov anuncia la reforma estatal en el plenario de enero del Comité Central del PCUS. Si bien el relato ya circulaba en *samizdat* (las ediciones clandestinas caseras con que la gente burlaba la censura) y por lo tanto se puede presuponer cierto interés en la obra, ésta (y su autor) alcanza su fama gracias a la película homónima de Vladímir Bortko estrenada al año siguiente, en 1988. El público la lee a través de la versión fílmica. En la película, como explica T. Iankova, “Bortko mostró a Preobrazhenski como un personaje incondicionalmente positivo que expresa la posición autoral. Por el contrario, en el libro vemos la imagen de un



Fig. 1: Vladimir Tolokonnikov en la versión filmica de *Corazón de perro*, Dir. Vladimir Bortko, 1988

Preobrazhenski ridículo" (Янкова, 2006). De esta manera se diluye el sutil manejo del punto de vista en la novela, que no se identifica por completo con ninguno de los personajes. El film modela ahora la interpretación de la novela. Shárikov ya no es inapropiado o incómodo para ambos bandos, ya puede ser construido como el hombre de la masa. No es casualidad que la primera lectura, al menos de alcance internacional, que explota este hecho haciendo de Shárikov directamente un hombre nuevo sea la de Siniavski, publicada tan sólo dos años después de la película *En la civilización soviética*.

Es notable la inercia de dicha interpretación. Recién en 2006 encontramos la fuerte reacción de A. Serébrakov, quien publica un artículo contra la versión fílmica (y las numerosas puestas teatrales que le siguieron en la misma clave). Lamentablemente, Serébrakov ataca el film atacando la novela. Para él, *Corazón de perro* "está muy mal escrita" (Серебряков, 2006). El crítico muestra la caracterización negativa de Preobrazhenski en la novela, pero la atribuye a que "los más toscos y vulgares alogismos y simples estupideces del profesor hacen del libro una sátira de Preobrazhenski, algo que claramente no se proponía el autor" (2006). El artículo de Iankova arriba citado es su respuesta a Serébrakov. Si bien coincide con éste en su crítica del film, su

apreciación de la novela es positiva. Iankova deslinda la posición de los personajes de la autoral y muestra el gran manejo técnico del punto de vista narrativo. El texto de Serébriakov aparece el 10 de octubre, el de Iankova, en la misma revista, seis días más tarde. Sin embargo, las lecturas alegóricas del hombre nuevo continúan hasta hoy, como atestiguan los dos artículos de 2015 citados al comienzo de esta nota. Llama la atención, en este contexto, un artículo de Alexandr Verguelis, “Shárikov transformado”, de 2016, en el que el autor afirma que la interpretación del film ha cambiado con el paso del tiempo y que Shárikov ya no es percibido como culpable, sino como víctima y que incluso, “en cierto modo el público culto ya no ve este film como una sátira de la sociedad soviética temprana” (Серебряков, 2016). Parece evidente que la discusión supera a la novela, la cual se ha convertido en instrumento de una disputa ideológica, más que en objeto de análisis crítico. Podemos, sin embargo, intentar dilucidar qué elementos estructurales la hacen tan manipulable para dichos fines. Al mismo tiempo, podremos definir así con mayor precisión el *modus operandi* de la lectura alegórica.

Ya vimos que los términos “sátira” y “alegoría” no se excluyen. Siniavski, por ejemplo, produce una lectura alegórica de un texto que llama satírico, mientras que Vishnyakova junta los dos términos en la frase “allegorical social satire”. ¿Qué tienen en común? Ciertamente, el uso del fragmento.

G. Lukács define la sátira por su método creador. Éste consiste en “el contraste inmediato entre esencia y fenómeno” (Lukács 2005, p.11). La sátira alcanza el efecto de lo típico “a través de la coincidencia inmediata y, al mismo tiempo, contradictoria de fenómeno y esencia –coincidencia configurada por el contraste de los detalles no típicos y la verdad y adecuación de toda la composición en el plano del contenido” (2005, p. 15). Estos detalles no típicos, estos fragmentos, se justifican entonces para Lukács, dada la falta de mediación (explicaciones, deducciones, reflexiones, causalidades, etc.), en la medida en que tengan un correlato efectivo con el contenido ideológico de la lucha de clases. El método mismo, entonces, por su yuxtaposición abrupta, por su uso no mediado del fragmento “intensifica su configuración en dirección a lo fantástico, a lo grotesco; de vez en cuando a lo espectral” (2005, p.12). No obstante, “todo error de pensamiento, toda falta de comprensión ideológica” hará que “la fantástica, grotesca, siniestra, viva realidad de la sátira se degrade al nivel de una helada alegoría” (2005, p.16). Ahora bien, si tenemos

en cuenta que la estimación de cuán verdadero es el lazo entre fenómeno y esencia es un factor subjetivo, vemos que la diferencia entre sátira y alegoría resulta ser, en buena medida, un efecto de lectura.

Se podría incluso invertir el planteo de Lukács y pensar la sátira como una deriva del método fragmentario de la alegoría. Esto nos permitiría centrarnos en la alegoría como procedimiento, más allá de sus materiales tradicionales. Así lo hace Peter Bürger, quien define el arte de vanguardia como *inorgánico* debido sobre todo a un procedimiento que llama *alegórico*. La alegoría es esencialmente un fragmento, “arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función” (Bürger 1997, p. 131) y le da un sentido determinado. El otorgamiento del sentido se hace desde la recepción. Es decir, el sentido no surge sintagmáticamente de la unidad interior de la obra, de su encadenamiento narrativo o secuencia lógica, sino paradigmáticamente. Los sucesos se vinculan “desde afuera”.

Creemos que el concepto es también fructífero para pensar la sátira. Por su metodología y por su intención de crítica social, el texto satírico oscila entre dos tipos de interpretaciones debido a que los procedimientos de fragmentación (grotescos, fantásticos) dejan su clave de lectura en el contexto histórico. Si el lector no repone el contexto tiende a leer los procedimientos como alegóricos, en clave de “verdad universal”. La tendencia aumenta al alejarse el tiempo de recepción del momento histórico de la producción del texto. Por supuesto, la afinidad invita, según el caso, a la inclusión dentro de la sátira de procedimientos tradicionales de la alegoría. Ya lo vimos con *Misterio Buffo* e *Iván en el Paraíso*¹, donde la crítica a la religión se hace satirizando a la vez el género alegórico del misterio, la exégesis alegórica de la Biblia y la forma alegórica de las parábolas.

Tocamos con esto el punto teórico central que nos interesa: la lectura alegórica. Cuando Bürger toma de W. Benjamin el concepto de alegoría que éste desa-

¹El presente artículo es el tercero de una serie sobre el hombre nuevo soviético a publicarse en el libro *Identidades. Ensayos de literatura eslava (in progress)*. El primero es “El hombre nuevo y el Estado. *Nosotros* de E. Zamiatin”, publicado en *Badebec, Revista del Centro de Estudios y Crítica Literaria*, Vol. 19 Nº 19, Septiembre, 2020; y el segundo, “El hombre nuevo y la religión. *Misterio Bufo* de V. Maiakovski *elván en el Paraíso* de A. Lunacharski” ha sido presentado para su publicación en el Instituto de Filología Clásica “Amado Alonso” (en proceso de selección).

rollara en su análisis del drama barroco alemán, tiene cuidado de no confundir el momento interpretativo de la recepción con el procedimiento de producción: lógicamente, la interpretación del fragmento barroco es radicalmente diferente de la interpretación del fragmento vanguardista. Lo mismo podemos decir de la interpretación satírica. No obstante, se podría caracterizar la lectura alegórica no por su contenido, sino también por sus procedimientos. Será aquella que (más allá de las características del texto, pero con mayor facilidad cuando éste es fragmentario, fantástico y grotesco) arranca un elemento a la totalidad del texto, lo aísla, lo despoja de su función textual y le otorga un sentido dado. Es el caso tradicional de la retórica, que engarza versos para engalanar sus tesis; es el caso de *La civilización soviética*, cuyo autor saquea la literatura con fines panfletarios; es el caso de la versión fílmica de Brotko (entendida como lectura); es el caso de algunos críticos ya mencionados, arrastrados por la fuerza contextual de la disputa ideológica.

¿Qué otras lecturas se pueden hacer de *Corazón de perro*? Múltiples, sin duda, pero veamos una que aborde el tema de nuestro libro.

La identidad, en un sentido más amplio que el del hombre nuevo, es el tema central del relato. A su alrededor giran las valoraciones de la ciencia y el estatuto mismo de lo humano. No es casual, entonces, que abunden los espejos.

Al comienzo del capítulo 4, antes de la operación inminente, Shárik (Bolita) se mira en el espejo tremó de la sala y ve en su reflejo una gran belleza: ¿no tendrá sangre de pedigrí? Quizás su abuela “pecó con un Terranova” (p. 46). Luego de la transformación, el profesor le pedirá a Shárikov que compruebe en el espejo que es un “salvaje”, acusación que Shárikov rechaza (p. 92). Shárikov, el hombre-perro, puede en efecto ser acusado de salvaje porque es un monstruo. Ni hombre ni perro, hombre con corazón de perro, perro con testículos humanos, inclasificable, el primer lenguaje de Shárik-Shárikov, como el de Calibán, es el insulto. En los periódicos circulan rumores de que en la calle del profesor hay marcianos o de que el profesor practicó una cesárea de la que nació un niño violinista. Como los monstruos, Shárikov está excluido. En la antítesis entre el mundo del profesor y el de Schwonder, Shárikov queda afuera. No sólo le reprocha al profesor, como a Frankenstein su criatura, que lo haya creado (p. 77), también se niega a cumplir con el mandato bolchevique de heroicidad: ¿no será “anarquista-individualista”? (p. 84), le pregunta

Schwonder. Su ambivalencia de monstruo se reproduce, en última instancia, también en la crítica, dividida sobre cómo juzgar la operación final que revierte a Shárikov en Shárik. Para Verguelis, cuyo artículo victimiza a Shárikov, el final es un asesinato; láblokoy, quien defiende una lectura centrada en arquetipos y ve en Shárikov el peligro de dar poder al “‘lobo’ depredador instintivo”, una amenaza incluso para Schwonder, legitima el final argumentando que el pecado del profesor fue haberlo reconocido como humano (2010).

Ahora bien, la operación misma está descrita como un crimen, Bormental y el profesor también como monstruos. Incluso el punto de vista, que hasta aquí focaliza preponderantemente en el perro, cuando no le da voz, pasa a tercera persona omnisciente una vez que Shárik es anestesiado, pero para continuar su punto de vista. Cuando el profesor y Bormental se visten para la operación, Sharik ve en el profesor un sacerdote de túnica blanca. Pero notemos que “sacerdote” en ruso es aquí *zhrets*, no *sviashchennik*, es decir, se trata del sacerdote que sacrifica una víctima. Y en la profundidad de los ojos de Bormental, “alertas, falsos”, “se escondía algo malo y repugnante, si no todo un crimen” (pp. 54-55). Tras el relevo de punto de vista, el narrador también llama al profesor “sacerdote”, pero durante la operación él y su ayudante se transforman en “asesinos que se apuran” (p. 58). Shárik muere cinco veces en la mesa de operaciones mientras la cara del profesor se vuelve “la de un bandolero inspirado” (p. 60). Hacia el final, Preobrazhenski se transfigura en “vampiro satisfecho”. Acto seguido aparece la mucama y el “sacerdote/victimario” (p. 61) pide un cigarro para celebrar el éxito.

A partir de ahora el narrador ya no focalizará en Shárikov. Se pasa al punto de vista de Bormental en su diario, luego a diálogos con poca focalización interna en los personajes ya descripciones con focalización externa hasta el final en que la exterioridad llega al paroxismo con diálogos que se dan ya en forma teatral (indicando quién habla al comienzo del parlamento). Pero en la última página, cuando el perro vuelva a ser perro, el punto de vista retornará a Shárik. ¿Y qué ve? En su inocencia, vuelve a ver al mago bueno, y lo oye cantar su ritornelo de Aída: “A las sagradas orillas del Nilo” (p. 135). Con estas palabras cierra la novela. El lector, a diferencia de Shárik, ya sabe que pertenecen al victimario.

La transformación monstruosa, inesperada y casual, de los resultados experimentales, tiene su correlato en la monstruosidad de los científicos. Puede

verse, por supuesto, en la sátira general que opone campos sin optar por ninguno, una crítica de los discursos de la época, tanto los oficiales como los burgueses. Si la novela se posiciona contra el experimento social bolchevique, no lo hace menos contra el experimento social en general, ya que la experimentación es en este caso burguesa, con fines de lucro, para vender la fórmula de la juventud eterna. Como en *Nosotros*, la novela se posiciona contra una visión iluminista y manipuladora de la ciencia que tendrá su correlato en la realidad recién cuatro años más tarde cuando Iván Pávlov publique los resultados de sus experimentos perrunos en *Los reflejos condicionados* (1929).

Frente a las cadenas ominosas de la ciencia, Bulgákov propone repensar la libertad, darle un lugar en nuestra construcción identitaria. Justo antes de la operación, tras ladrarle un poco antes a su reflejo en el espejo, el perrito reflexiona: “¿Qué es la libertad? Un humo, un espejismo, una ficción... Un delirio de los funestos demócratas” (p. 53).

Bibliografía

- Bürger, P. (1997) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Lukács, G. (2005) “Sobre la cuestión de la sátira”. En *Teoría crítica de la sátira. Ficha de cátedra*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Siniavski, A. (1990) *La civilización soviética*. México: Editorial Diana.
- Vishnyakova, O. (2015) “A Heart of Dog – A reading”. En *Voyages Journal of Contemporary Humanism, Issue 4, Winter*, <http://voyagesjournal.org/past-issues/>
- Булгаков, М. (2016) Собачье сердце. Москва: Издательство «Э». [Bulgákov, M. (2016) Corazón de perro. Moscú: Editorial “Э”].
- Вергелис, А. (2016) “Шариков преображённый”. En *Новый Берег*. <https://magazines.gorky.media/bereg...> [Verguelis, A. (2016) “Shárikov

transformado”. En Nueva Orilla].

Серебряков, А. (2006) “«Собачье сердце» как зеркало русской контрреволюции”.

En Научно-просветительский журнал Скепсис. https://sceptis.net/library/id_848.html [Serébriakov, A. (2006) “Corazón de perro como espejo de la contrarrevolución rusa”. En Revista científico-educativa Skepsis].

Хабибьярова, Э.М. (2015) “Саркастическая ирония в повести М. Булгакова Собачье сердце”. En Вестник Томского государственного университета. Филология, № 1. С. 237–240. [Jabibiárova, E. M. (2015) “La ironía sarcástica en el relato de M. Bulgákov Corazón de perro. En Heraldo de la Universidad Estatal de Tomsk. Filología, N°1, pp. 237-240].

Яблоков, Е. (2010) “Беспокойное «Собачье сердце», или Горькие плоды легкого чтения”. En Журнал Октябрь, номер 3. <https://magazines.gorky.media/octob...> [Iáblokov, E. (2010) “El Corazón de perro intranquilo o los Frutos amargos de una fácil lectura”. En Revista Octubre, número 3].

Янкова, Т. (2006) “Автор и герой в «Собачьем сердце»”. En Научно-просветительский журнал Скепсис. https://sceptis.net/library/id_873.html [Iankova, T. (2006) “Autor y héroe en Corazón de perro”. En Revista científico-educativa Skepsis].